# Kino Teatr

CENA 1 zł.

LUIZA BROOKS „PUSZKA PANDORY"

Fot. Petefilm



# KINO TEATR

**ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY**

**POD REDAKCJĄ SEWERYNA LUSZTIGA**

Redakcja i administracja: **Warszawa, ul. Długa 50. Tel. 315-46.**

ROK II. WARSZAWA, 16 KWIETNIA 1929. Nr. 11.



*„BRYGIDA HELM" (Kochanka Rozwolskiego")* *Fot. Sfinks.*

JERZY BRAUN

# POLSKA RZECZYWISTOŚĆ FILMOWA

II.

Przystępując do szczerej, poufnej rozmowy, w której zamierzamy wyspowiadać się przyjacielowi ze swych czynów, wyznać błędy i rozsnuć przed nim plany naprawy — zaczynamy zazwyczaj „ab ovo". Cofamy się do genezy naszego czynu, czy zdarzenia, w którem braliśmy udział, staramy się ukazać je w łączności z innemi faktami, które towarzyszyły mu i częściowo go tłumaczą.

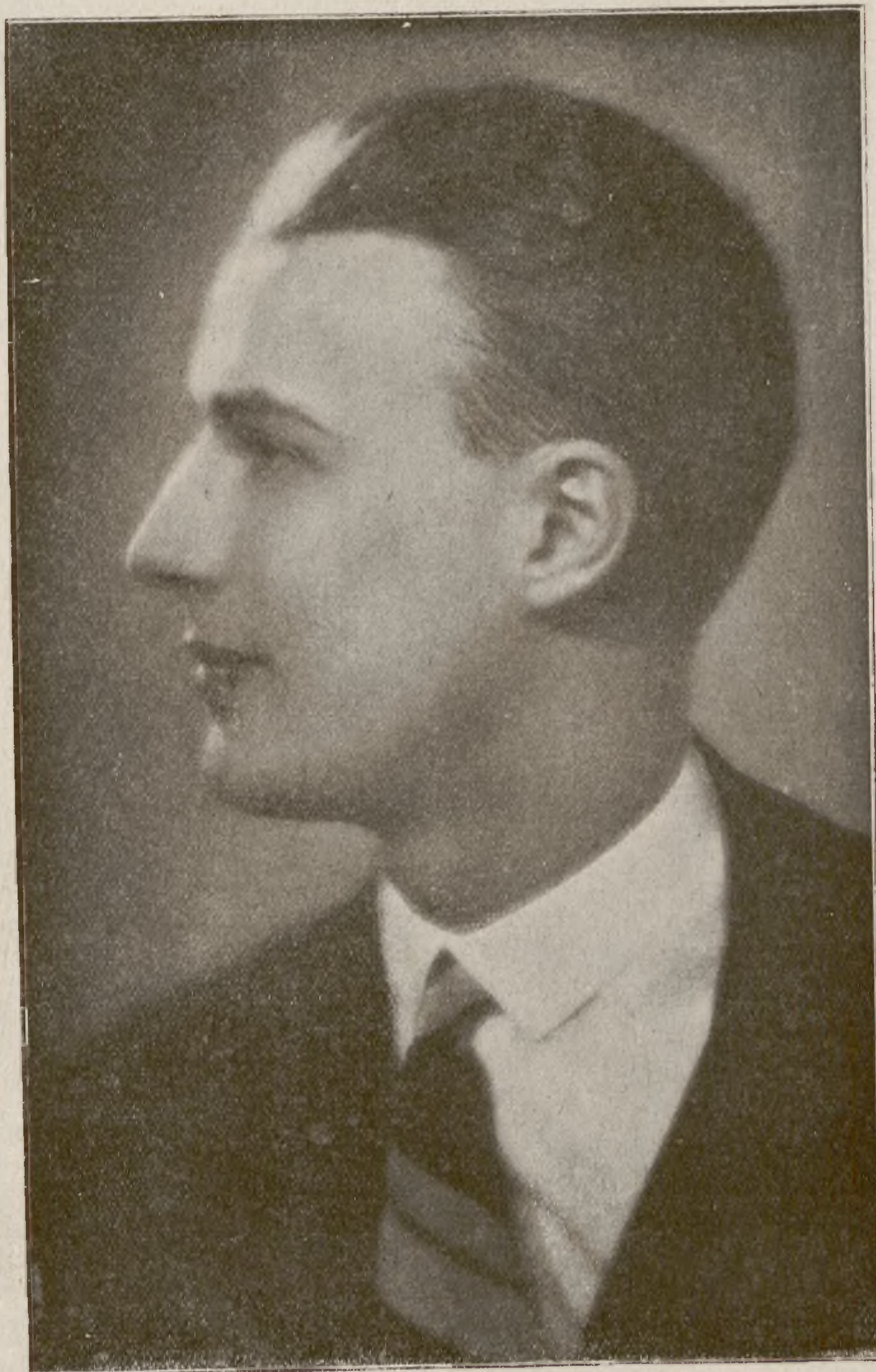
Gdyśmy tedy postanowili odwołać się do społeczeństwa i porozmawiać z niem na temat „polskiej rzeczywistości filmowej" nie wolno nam malować mu jej w kształcie oderwanym, w abstrakcji od całego splotu zjawisk tej samej kategorji na szerokim świecie. Chcąc tak odłączyć film polski od systematu, w którym stanowi tylko jedną z części ogromnego, skomplikowanego mechanizmu — ukazalibyśmy go w nieprawdziwem świetle, jako martwą wyspę, automat pozbawiony sensu istnienia. Niema nic gorszego, jak niezupełność, niedostateczność przedstawienia jakiejś żywotnej sprawy. Na tle wszystkich przeoczonych, niedopowiedzianych rzeczy powstają zawsze nieporozumienia.

Dlatego stwierdźmy odrazu, że „polska rzeczywistość filmowa" kształtuje się według powszechnego wszędzie, jednakowego schematu; treść tylko, która wypełnia go, osnowa tego schematu jest odmienna, z powodu odmiennych okoliczności. Jest ona bladem odbiciem tego, co się dzieje w większych, zasobniejszych w talent i pieniądz ośrodkach. Słabością jej jest to, że zdarzenia filmowe Europy zachodniej i Ameryki odbija ona w minjaturze i zawsze zapóźno. Naśladujemy i usiłujemy doskoczyć — oto streszczenie naszej działalności na terenie filmu.

Społeczeństwo, które na film patrzy wciąż jak na sympatyczne cacko, nie pojmując jednak, skąd ono się wzięło — zapyta może, czy to takie ważne, abyśmy w tej małoważnej dziedzinie byli twórczy, a nie tylko odtwórczy...

Odpowiedź na to mam następującą:

Każde zjawisko wydaje się napozór proste i małoważne w porównaniu z całokształtem życia współczesnego. Wystarczy jednak przyjrzeć



*Harry Cort, bohater nowego filmu polskiego „Dziewiąta dwadzieścia pięć"*
Fot. Sola-film.

mu się bliżej, aby urosło nagle, jak na drożdżach i odsłoniło nam swoją zawartość. „Tak film — rozśmieje się ten i ów — rzecz prosta. Edison wymyślił".

Nonsens. Gdyby filmu- nie „wy myślił" Edison, zrobiłby to kto inny. Film **musiał przyjść** w logicznej spójni z rozwijającym się procesem dziejowym. Nikt nie powie, że teatr istnieje tylko dlatego, że stworzyli go greccy tragicy, a poezja dlatego, że ktoś tam kiedyś przed tysiącami lat wiersz napisał. Nikt nie powie chyba, że gdyby Egipcjanie nie wymyślili hieroglifów, a Fenicjanie swego alfabetu — ludzkość nie porozumiewałaby się słowem pisanem; że gdyby Gutenberg nie wynalazł czcionek, nie byłoby książek i dzienników. Rozpowszechnienie się pewnych form sztuki, pewnych wynalazków, tak żywiołowe i absolutne, świadczy o ich nie dającej się zagłuszyć potrzebie, zawartej w strukturze ducha ludzkiego i ujawniającej się w miarę ewolucji całej ludzkości z coraz większą siłą.



*Najnowszy film wytwórni Universal P. C. p. t. „Port Marzeń" W rolach głównych: Mary Philbin i Fred Mackaye.* Fot. Universal P. C.

Jeżeli film powstał, jeżeli postępy jego są tak błyskawiczne, jeśli przyciągnął on do siebie masy i stał się niezbędnym współczynnikiem cywilizacji XX-go stulecia — to musiała wybuchnąć z łona tego stulecia jakaś nieprzemożona dążność do stworzenia tej sztuki. Skąd się wzięła ta dążność? — Jeśli potrafimy sobie odpowiedzieć na to pytanie, przestaniemy patrzeć na film, jak na „cacko z dziurką" — a to przyczyni się może do żywszego zainteresowania się niem całego społeczeństwa, już nie instynktownego, lecz wyrozumowanego i uzasadnionego dostatecznie. Zainteresowanie zaś wielkiej ilości obywateli, zwłaszcza warstw intellektualnie wyrobionych i mających wpływ na bieg wypadków w kraju — łatwo może pójść w parze ze wzmożeniem zainteresowania ze strony instytucyj, które dominują w państwie, a więc ze strony rządu, banków, wielkich organizacyj gospodarczych, oświatowych, kulturalnych i t. p.

A więc? Skąd ta dążność? — powtarzam pytanie.

Przyroda dąży do różniczkowania się w kierunku „wielości rzeczywistości". To samo cechuje wszystkie poszczególne układy tej przyrody, wszystkie jej części. Takim typowym najwyżej rozwiniętym układem przyrody jest człowiek i ludzkość, czyli zbiorowisko wszystkich ludzi. Widzimy to różniczkowanie się na całej przestrzeni dziejów. W ich ewolucji znajduje swój odpowiednik analityczno-syntetyczna, czyli członkująco-jednocząca budowa umysłu ludzkiego. Umysł ten, chcąc rzecz jakąś zrozumieć do głębi, rozbija ją na wszystkie części składowe, aby potem je ustawić logicznie i jeszcze silniej zjednoczyć. Podobnie i w historji. Im mniej zróżniczkowania, im mniej części składowych, tem słabszy pęd do jednolitości. Kilkanaście niezróżniczkowanych społeczeństw i państw w stanie embrionalnym żyje sobie niemal w odosobnieniu, nie



*Claire Windsor i Jackie Coogan w filmie „W obronie kobiety"* .Fot. „Julfilm".

chcąc i nie umiejąc nic wiedzieć o sobie nawzajem.

Ale im więcej powstaje państw, ludów, miast, głębokich religij, nauk, sztuk i t. p. — tem większa budzi się ciekawość, chęć bliższego zetknięcia, porozumienia, zespolenia wzajemnego. W epoce odkryć ludzkość rozprzestrzenia się, ogarnia nowe światy, nowe horyzonty — ale usiłuje wciąż ten coraz bardziej zróżniczkowany glob objąć jedną myślą, jedną cywilizacją. Nauki rozwijając się gwałtownie, tęsknią jednocześnie do przeniknięcia się i do syntezy. Wiek XX-ty różniczkuje znowu. Powstają nowe państwa, nowe skomplikowane zjawiska gospodarcze, społeczne, kulturalne, techniczne — ale jednocześnie potrzeba syntezy osiąga swoje maksimum. Ludzie wymyślają coraz nowe środki komunikacji, aby związać się, zbliżyć — tworzą międzynarodówki robotnicze, Ligę Narodów, myślą o międzynarodowym Banku dla wszystkich banków emisyjnych świata.

Ciekawość, chciwość wiedzy o wszystkiem, tęsknota do wzajemnego poznania się wciąż wzrasta. Odbywa się wszędzie pochłanianie na wszerz, na wzdłuż i wgłąb. Ludzie mają coraz więcej do zobaczenia, do przeczytania, do przemyślenia. — Dziecko przychodzące na świat, jest już spadkobiercą ogromnej góry genjuszu i wysiłku wieków. Historja objęła dziś cały glob, cofa się wstecz ku badaniu zaginionych kultur za pomocą wykopalisk, śledzi za pomocą etnografji psychologję dzikich ludów, a zapomocą geologji dzieje globu, na którym żyjemy, aby znaleźć na nim ślad pierwszego pojawienia się człowieka.

Tak, ale co to ma wspólnego z filmem? — zapytacie znowu.

Zaraz dojdziemy i do tego.

Film jest sztuką. To nie ulega wątpliwości — i kto dziś temu jeszcze przeczy, ma ślepe oczy i strupieszały mózg.

Sztuka jest wieczna. Jest wyrazem dążności kosmicznej człowieka, ustawicznem poszukiwaniem ładu, harmonji, ustalaniem chwiejności zjawisk i to pod dyktandem twórczej działalności ducha. Żłobi, pracuje w materji potrzebnej do stworzenia kształtu, ale przetwarza ją swoją własną, samorzutną wolą. Jak święta zarazem przerzuca się z wieku na wiek, ze środowiska, na środowisko. Nic nie może odbywać się bez jej współudziału. Im szerzej rozlewa się ocean życia, tem potężniejsze ona buduje tamy, latarnie morskie i okręty. Szuka wciąż wyrazu dla epoki, szuka wciąż nowej formy dla tego chaosu zdarzeń, który nas unosi na sobie, jak arkę na falach potopu.

A więc idzie o wyraz epoki. Czy tak?

Egipt był zamknięty w sobie, jednolity, odosobniony. Otaczająca go przyroda była monumentalna, lecz monotonna. Światopogląd surowy i prosty wyraził się w sztuce ciosanych, geometrycznych brył, obelisków, piramid, grubych kolumn i olbrzymich posągów. Grecja rozszerza swój światopogląd i stwarza już obok udoskonalonej, lotnej rzeźby, epos i teatr. Chrześcijaństwo wnosi nowe ideje, opanowuje wielkie przestrzenie, wciąga w swój krąg nowe ludy. Wpatrzona w Boga, w duszę, w nieśmiertelność i świat nadzmysłowy, znajduje wyraz w grze kolorów, w rytmie malarstwa, w prężności tworów architektonicznych: — gotyk.

I oto w średniowieczu pojawia się pierwowzór demokracji, która jest dalszym etapem na drodze do wspólnoty, do uniwersalizmu. Uniwersalizm średniowieczny to już pierwsza równość, równość wobec Boga. Jest

ona bodźcem do twórczości zbiorowej, do sztuki służącej nie ambicji jednostek, lecz tłumom. Bezimienni artyści budują i malują dla bezimiennych widzów katedry i plafony. Uniwersalizm współczesny poszedł dalej. Demokracja tworzy równość wzajemną ludzi wobec ludzi. Jest tu znów pole do powstania twórczości zbiorowej, do sztuki kollektywnej. Ale wszystkie gałęzie sztuki, które pojawiły się przed naszą epoką, genezą swoją należą do epok innych i rozwijają się siłą rzeczy po innej linji. Jedne martwieją wśród niesprzyjających, odmiennych okoliczności, inne ograniczają zakres działania. Rzeźba przestała być wyrazem świata — jest nieruchoma i zamknięta w ciężkiej, niepodatnej bryle. Malarstwo ma szerszą sferę działania, operując światłocieniem i barwą, plastycznością materjału, ale ograniczone rozmiarami płótna, bezruchem i milczeniem, wegetuje w muzeach i na wystawach. Przestało służyć życiu i tłumom. Teatr ma wprawdzie ruch i żywe słowo — ale tkwi w ciasnem pudle sceny, w kręgu symbolów, a dotąd nie umiał wyzwolić się i znaleźć formy, któraby była krzykiem epoki. Muzyka jest wprawdzie głęboko związana z bytem, ale jej sens zbyt abstrakcyjny, niedostępny jest masom. Literatura sięga najszerzej, ale ograniczona jest słowem milczącem, pisanem, które może służyć tylko jako przyrząd do pobudzania wrażliwości i wyobraźni czytelnika, o ile ten ją posiada. Posiada ją jednak niewielu, a zatem i literatura nie wystarcza dla wszystkich...

Więc gdzież ta sztuka, która wszystko ogarnia i pomieści? Jaka forma wykorzysta i złączy w syntezie ogrom zróżniczkowanej na niezliczone części składowe współczesności. Kto zużytkuje łatwość komunikacji, rozwój techniki, znajomość życia mnóstwa szczepów i kultur, zdobycze nauki we wszystkich dziedzinach, a zwłaszcza w dziedzinie fizyki i chemji. Kto pojmie, że tak, jak dawniej, w sferę sztuki wchodzili tylko bogowie, jak później świat świętych i zjawisk nadzmysłowych — a potem królowie, a po nich znów szlachta i mieszczaństwo, — a wreszcie chłop i robotnik fabryczny — — tak teraz wszedł w nią cały glob, całe życie mas, cała przyroda...



*Vera Reynolds „Uśmiech słońca"* *Fot. Kolos.*

Uczyniło to kino. W niem wyzwoliła się tęsknota materji do wypowiedzenia się w pięknie. Ono ma zjednoczyć bezmiar elementów, działać ruchem i światłem, jednoczesnością zjawisk i rytmem gestu. Film dociera do człowieka bezpośrednio, brutalnie, poprzez otwarte oczy. Przemocą zmusza do widzenia, do wyobrażeń. Narzuca wrażenia i uczucia. Nie jest ograniczone jednością miejsca i akcji — swobodnie, rozlewnie porusza się w czasie i przestrzeni. Działa widowiskiem całej przyrody, ma na usługi przedziwną wiedzę tajemną optyki i chemji.

I oto mamy znów sztukę kollektywną, tak jak w średniowieczu sztukę tworzoną przez tłumy, dla tłumu. Budują ją nieliczni pracownicy, kierowani jednym gigantycznym celem. Luźne wysiłki, epizody, fragmenty kojarzą się w jednolitą całość. Armje reżyserów, operatorów, architektów, techników, asystentów, aktorów, statystów, a nawet monterów, cieśli i instytucyj publicznych współdziałają w tem dziele sztuki. Statystami są tłumy. Ludzie z Hollywood, z Berlina — więcej jeszcze, bo z Afryki, Mongolji, Indyj grają dla ludzi z Warszawy i Nowego Jorku. Tłumy dla tłumów.

Oto ustrój i zespół cech charakterystycznych tego krzyku epoki, tej nowej sztuki.

Ale nie odrazu film stanie się tym ideałem, jakim chciałaby go widzieć wołająca o wyraz swoich poczynań współczesność. Wiele wysiłków załamuje się w nieuchwyceniu. Ustawiczne błędy paczą kształt wymarzony. Z trudnością wyzwala się film z balastu nieporozumień, złych nałogów, niedołęstwa. Stan ten znamy aż nadto dobrze; tę tragedję bolesnego porodu obserwujemy i w Polsce...

Przyczyny tych trudności tkwią głęboko w istocie ,,rzeczywistości filmowej". Gros ich to antynomje zawarte także i tutaj, w jej rdzeniu, tak jak w każdym innym systemacie rzeczywistości. Antynomje te postaram się w następnym artykule wyśledzić i wydobyć na światło dzienne.

ANATOL STERN

# PALĄCA SPRAWA

Dowiaduję się oto, że z inicjatywy istniejącego od kilku lat „Słowiańskiego Towarzystwa Kultury i Sztuki" powstał projekt urządzenia w związku z Wystawą w Poznaniu, Zjazdu Artystów Słowiańskich, latem 1929 roku, prawdopodobnie w końcu sierpnia. Mając na celu zorganizowanie Zjazdu w jak najszerszych ramach, t. j., aby udział w nim wzięli oprócz artystów polskich, także przedstawiciele artystów wszystkich narodowości słowiańskich, a więc: Czechów, Słowaków, Serbów, Chorwatów, Słoweńców, Bułgarów, Rosjan (emigranci i Rosjanie sowieccy), Rusinów, Białorusinów, a także, żeby każdy z rodzajów sztuki był reprezentowany, a więc: literatura, dziennikarstwo, malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, śpiew, teatr i film, do komitetu zaś powołano przedstawicieli wszystkich zawodowych związków artystycznych. Komitet podzielono na poszczególne sekcje, a mianowicie:

1. Komisja gospodarczo-finansowa: pp. Karol Bertoni, wiceprezyd. miasta Marjan Borzęcki, dyr. PAT. Piotr Górecki, przedstawiciel Departamentu Sztuki i Kult. radca Woydyno, delegat M. S. Zagr. J. Iwaszkiewicz, delegat Polskiego Radja redaktor Weronicz, delegat Min. Komunikacji radca Stopczyński i sekretarz generalny Zjazdu inż. W. Karpiński.

2. Komisja propagandowa: delegaci M. S. Zagr. Jarosław Iwaszkiewicz i dr. Pogonowski, dyr. Górecki, Aleksander Guttry, inż. Ossowiecki, red. Weronicz, dyr. Instytutu Wschodniego Korwin-Pawłowski, pani Szukertowa, delegat Towarzystwa Polsko-Czeskosłowackiego, delegat Towarzystwa Przyjaciół Jugosławji, delegat Towarzystwa Polsko-Bułgarskiego, przedstawiciel Rusinów dr. Łukasiewicz, przedstawiciel Białorusinów inż. Ziemkiewicz, przedstawiciel Jugosławji radca poselstwa Marinowicz, przedstawiciel Bułgarów p. Dymitrew, przedstawiciele Czechosłowacji red. Dresler i prof. Vydra, przedstawiciel Rosji emigracyjnej red. Liperowski i sekretarz generalny inż. W. Karpiński.

3. Komisja literacka: Stanisław Miłaszewski, prof. Henryk Mościcki, red. „Monitora" W. Baranowski, Wacław Sieroszewski, Artur Górecki, Radosław Krajewski, przedstawiciel P. E. N. Zdzisław Kleszczyński, Podhorski-Okołów, dyr. Lorentowicz, red. Saliński, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Nepomucen Miller.

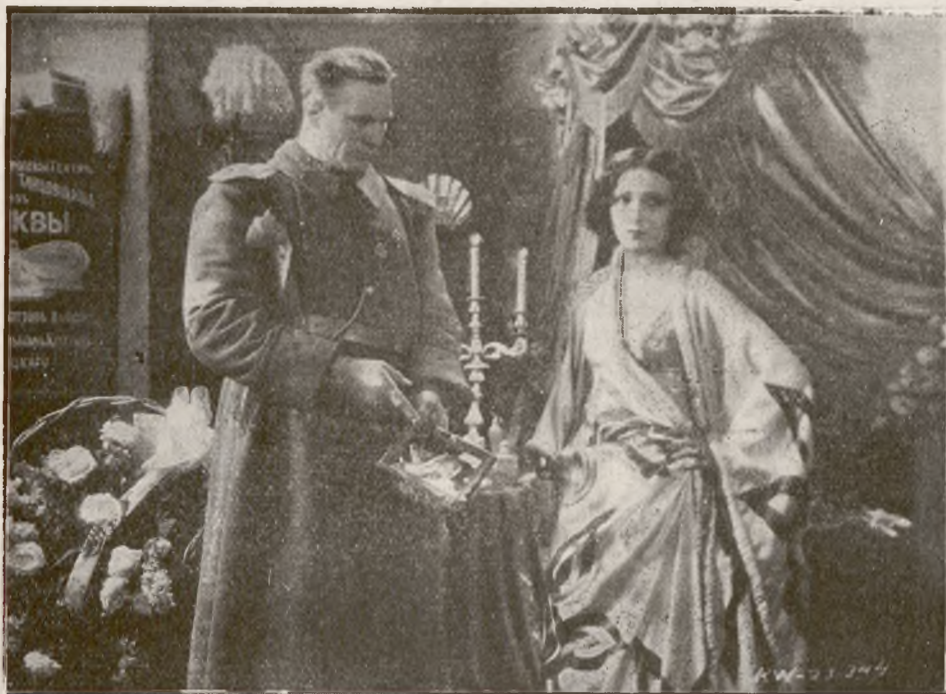
4. Komisja muzyczna: Ludomir Różycki, W. Maliszewski, Zbigniew Drzewiecki, L. Robowska, Szczęsny Rutkowski.

5. Komisja teatralna: dyr. Teatrów Miejskich A. Śliwiński, prezes Związku Artyst. Dram. S. Krzywoszewski, prezes Z. A. S. P. Śliwicki, dyr. Teatru Polskiego A. Szyfman, b. dyr. Teatru Narodowego J. Lorentowicz i red. Krajewski.

6. Komisja plastyczna: prof. Breyer, prezes Związku Rzeźbiarzy Żurakowski, prezes Związku Plastyków Strzemiński, p. Boruciński, inż. architekt pułk. Klawe, delegat Departamentu Sztuki i Kultury Woydyno i p. Szczęsny Rutkowski.

Ten projektowany Zjazd Artystów Słowiańskich, pobratanie się sztuk — to sprawa piękna i ważna, niewątpliwie. I z tem większem zdumieniem należy się odnieść do faktu, że na terenie przygotowań do Zjazdu znalazły sobie miejsce sekcje, opiekujące się wszystkiemi rodzajami sztuki — prócz jednego tylko — filmu!

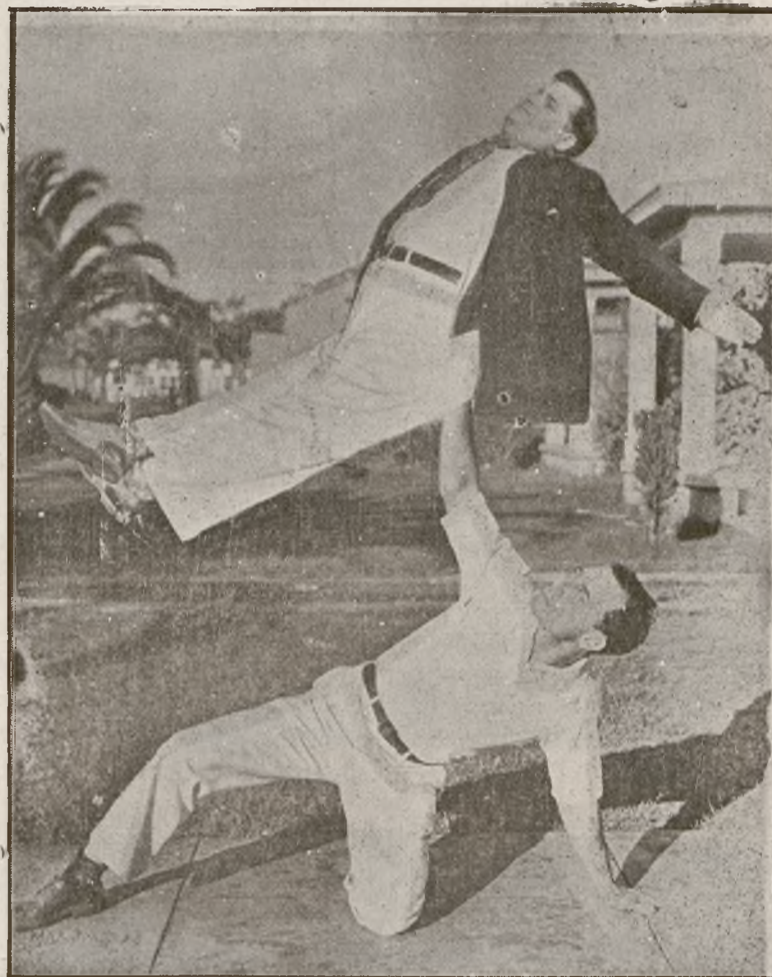
A jednakże — twierdzę to śmiało — tylko w dziedzinie sztuki niemej właśnie Zjazd może dać realne wyniki. Będzie może rzeczą w skutkach pożyteczną i, daj Boże, płodną, porozumienie się literackie, plastyczne, teatralne... ale tylko na terenie filmu może nastąpić praktyczne nawiąza-



*Dolores del Rio i Iwan Linow w filmie wytwórni „Fox-film" — „Tancerka"*
*Fot. Fox.*

nie stosunków z taką np. Czechosłowacją, lub też przejęcie szeregu zdobyczy kinematograficznych od Rosji Sowieckiej, tej genjalnej pionierki filmu, od której uczą się nawet Amerykanie. W żadnej innej dziedzinie tego rodzaju kontakt jest niemożliwy choć w całości Zjazd może niewątpliwie poza artystycznemi sprawami, dać znakomite wyniki w dziedzinie ulepszenia techniki organizacyjnej życia artystycznego w naszem państwie (znów Czechosłowacja i Rosja).

Reasumuję: Organizatorzy Zjazdu powinni stworzyć sekcję filmową, któraby się temi sprawami poważnie zajęła. Nie odmówią im swej pomocy z pewnością ani przewodniczący Rady dla spraw kultury filmowej, znakomity pisarz Andrzej Strug, ani znakomita pisarka, znawczyni filmu M. J. Wielopolska, ani autor „X Muzy" Karol Irzykowski. Niedość na tem. Komisja gospodarczo-finansowa powinna być skompletowana przez paru znawców wymagań przemysłowych naszego filmu, takich jak p. St. Zagrodziński. Przedewszystkiem zaś powinien się znaleźć w szeregach organizatorów tego Zjazdu szef naszego Centralnego Biura Filmowego pułk. Łuskino, lub też ktoś z jego przedstawicieli, aby nawiązaniu kontaktu z niemą sztuką innych krajów mógł okazać swe realne poparcie i pomoc odnośny przedstawiciel rządu.



*Buster Keaton i jego operator „trenują".* Fot. „Metro".

Tak, czy inaczej — jest to sprawa paląca. Nie wolno jej zaniedbywać. Chodzi tu o nieoczekiwane zupełnie, a płodotwórcze wyniki, jakie może dać zetknięcie się filmu polskiego z pobratymczą sztuką niemą w innych krajach słowiańskich.

# O PRAWO AUTORSKIE FILMU

Spotykają się dwaj panowie. Obaj widzieli „Człowieka o błękitnej duszy".

— A pamięta pan scenę, w której Sawan rzuca się na dyrektora kabaretu? — pyta jeden.

— Nie. Takiej sceny nie widziałem wogóle.

Wzruszenie ramion. Rozchodzą się zdziwieni.

I co się okazuje. Oto jeden był w „Palace", a drugi w kinie „Quo Vadis". Ale w kinie „Quo Vadis" film inaczej zmontowano. Kto?

Dyrekcja. Poprzestawiano, powycinano i... puszczono. Powstał straszny bałagan.

— Jakto — woła reżyser — dyrektor śmie mnie korygować?

— To skandal — pieni się dyrektor — reżyser nie umie „zmontować" filmu!

Kto ma rację. Kwestja jest dość interesująca.

O ile bowiem powieściopisarz czy poeta jest pewny, że jego utwór ma tę samą treść i formę w Warszawie, co w Kołomyi — o tyle reżyser filmu nigdy nie wie, co i gdzie „łaskawy" nabywca „wytnie" mu z filmu.

Innemi słowy mówiąc, każdy dyrektor czy właściciel kina koryguje samowolnie film. Autor nie ma tu nic do powiedzenia.

Ta sama historja z autorem scenarjusza.

Relidzyński np. sprzedaje Reichowi swój scenarjusz. Na tydzień przed premjerą ogląda film i dziwi się, bo nie poznaje swego utworu. Moje czy nie moje? A moze to nie „Tajemnica skrzynki pocztowej"?

Niestety — jednak, okazało się, że to ten właśnie scenarjusz, tylko „nieco" zmieniony ze względów „kasowo-psychologiczno-technicznych". Scenarzysta wpada w bezsilną złość, grozi i przeklina.

Wreszcie udaje mu się wyprosić, aby przynajmniej usunięto jego nazwisko z afisza.

„Quo usque tandem?".

Jak długo jeszcze będziemy czekali na odpowiednią ustawę filmową, któraby unormowała niezdrowe stosunki w „branży" filmowej.

Sprawa woła o pomstę do... pułkownika Łuskiny.

**Yes.**

JULJUSZ GARDAN

# MOJE UWAGI

Redakcja „Kino-Teatru" zwróciła się do reżysera Juljusza Gardana, który ostatnio realizował „Policmajstra Tagiejewa", z prośbą o wypowiedzenie swojej opinji o kilku aktualnych zagadnieniach dotyczących filmu wogóle, a polskiego filmu w szczególności.

**Film, jako dramat.**

Film może interesować reżysera z różnych punktów widzenia. Jeden kładzie nacisk na stronę formalną, na walory dekoracyjno-malarskie i wzrokowe, inny zaś na fabułę, grę aktorów, etc.

Mnie osobiście w filmie interesuje **człowiek,** to znaczy ten cały splot zagadnień i sytuacyj, które dokoła niego powstać mogą i powstają.

Film jest dla mnie przedewszystkiem dramatem, czyli pewną koncepcją, ujawniającą konflikt, a więc ścieranie się ludzkich charakterów, namiętności i **sytuacyj.**

Temat zaś jest rzeczą drugorzędną lub zgoła obojętną. Widzieliśmy już słabe filmy, oparte na arcydziełach literackich, podziwialiśmy także genjalne filmy Chaplina, o prościutkiej i banalnej treści, które tem niemniej pełne były prawdziwego natchnienia i poezji.

**Vox populi.**

Nie znaczy to bynajmniej, aby reżyser miał możność filmowania **każdego** tematu, który mu się nadarzy lub przypadnie do smaku. Temat i jego ujęcie muszą być takie, aby spodobały się i publiczności.



*Joan Crawford z narzeczonym Doug. Fairbanksem jr. (na fotogr.)* Fot. Metro.

Twierdzę, iż dzisiejszy przeciętny kinoman niczem nie różni się od widza teatralnego XVI w.

A więc: tak jak Szekspir w tragedjach swoich przeplatał najbardziej wstrząsające sceny bufonadą, przyczem te momenty komiczne przeważnie niczem się nie wiązały z ideą samej tragedji — tak i dzisiejszy wytwórca filmowy musi przeplatać sceny dramatyczne pociesznemi, choćby jedne z drugiemi nie miały wcale związku, aby trafić do gustu publiczności.

Podobnie też, jak w dramatach XVI w. (np. u Lope de Vegi) przedstawiano bohatera od czasów niemowlęctwa — poprzez okres dojrzałości — aż do czasu, kiedy wystąpi z siwą brodą — tak dziś zachwyca widownię ów „niepotrzebny człowiek", którego piąty syn, za młodu słabo władający smyczkiem, występuje po 20 latach na koncercie, grając ulubioną sentymentalną kołysankę ojca, gdy ten ukryty w ostatnim rzędzie galerji płacze gorzkiemi łzami.

Oto co jest bliskie dzisiejszej publiczności kinowej — **melodramat.**

**Optymizm.**

U nas, niestety, ciągle jeszcze zbyt mało wagi przywiązuje się do prawidłowo opracowanego scenarjusza; zresztą do wszystkiego jeszcze w filmie przywiązuje się zbyt mało wagi...

Tem nie mniej — mojem zdaniem — film polski czyni bezustannie ogromne postępy. Wierzę niezłomnie w dobrą przyszłość filmu polskiego.

Wprawdzie niewiele z pośród kilkunastu w tym roku pokazanych filmów wytrzymuje próbę objektywnej krytyki, jednakże postęp jest widoczny.

Niedawno widziałem pewien film polski, który jeszcze 3 lata temu uważano za najlepszy polski obraz. Dziś film ten traci nawet w porównaniu ze słabemi filmami produkcji tegorocznej. Dlaczego?

Bo jednak coraz lepiej zdajemy sobie sprawę z tego, czego wymaga film.

Strona techniczna również uległa znacznej poprawie. Z czasem kiepskie filmy odpadną, a prawo bytu na rynku otrzymają tylko filmy dobre.

**„In statu nascendi".**

Powiadam **z czasem,** gdyż narazie o stworzeniu istotnie artystycznego filmu w Polsce można tylko... mówić. Mamy wszystko, ale... „in statu nascendi".

Jest w Polsce pierwszorzędny materjał aktorski, są zdolni operatorzy i reżyserzy, ale brak im wyszkolenia i praktyki.

Ani Jannings, ani Menjou nie grali w pierwszych swoich obrazach tak, jak grają obecnie. Doświadczenie uczy.

Jeżeli Janet Gaynor już w pierwszym swoim filmie stworzyła dobrą kreację, to niema w tem nic dziwnego. Dostała bowiem wielkiego reżysera, świetnego operatora i światowej sławy krawca (o tem osobno). A u nas? Przychodzi aktor debjutant do reżysera, który zrealizował w swojem życiu aż dwa filmy, angażuje się operatora, który wie o istnieniu wspaniałych urządzeń oświetleniowych ...zagranicą, charakteryzatora z teatru — jakiż może być rezultat — kiedy przytem scenarjusz pisze popularny autor, który ma słabe pojęcie o kinie.

Wszyscy debjutanci.

**Jesteśmy jak „muzykalne dzieci", które grają ze słuchu walczyka, ale nie znają gam i nie wiedzą nawet jak wyglądają nuty.**

**Drobiazgi.**

Wreszcie dobijają nas drobiazgi, uniemożliwiając pracę spokojną i produktywną.



*Adolf Menjou na spacerze.* Fot. Paramount.

Dam tu drobny przykład:

**Suknie aktorek.** Pół biedy, jeśli ma to być suknia balowa, bogata. Idzie się wówczas do Zmigrydera, czy innego Hersego. Nawet wtedy zdarza się, że bogata suknia wychodzi na ekranie nędznie i śmiesznie, bez smaku, gdyż niema u nas specjalnych krawców, którzyby szyli ubiory specjalnie dla filmu, ubiory **fotogeniczne.**

Prawdziwa rozpacz, jeśli to mają być suknie ubogie. Te gałganki Janet Gaynor w „Siódmem niebie" są majstersztykiem sztuki krawieckiej!

Dlatego to poradziłem Norze Ney, aby raczej ubrała się zbyt wytwornie (jak na pokojówkę), aniżeliby miała obnaszać owe „warszawskie gałganki", które na filmie wogóle wychodzą jak szmaty.

Takich niezmiernie ważnych drobiazgów, stanowiących prawdziwą rozpacz reżysera i aktora mógłbym wyliczyć więcej.

Miejmy jednakże nadzieję, że bliska już jest ta chwila, kiedy będziemy rozporządzali odpowiedniemi środkami technicznemi, których brak dzisiaj odczuwamy tak dotkliwie. Tymczasem pracujmy.

FILM DŹWIĘKOWY W POLSCE.

Miejscowe biuro „Sfinks" otrzymało od wytwórni berlińskiej „Ufa" następującej treści wiadomość:

„Zawarliśmy umowę z wytwórnią produkującą aparaty odbiorcze i nadawcze do filmów dźwiękowych „A. E. G." i „Siemens"

W ciągu trzech miesięcy staną na naszych terenach Neubabelsberg **cztery nowe wielkie hale** o konstrukcji specjalnie przystosowanej do wymagań realizacji filmów dźwiękowych. Koszty budowy owych ateliers oraz produkcji filmów obliczone są na 12 miljonów marek.

**Wasze kino „Palace" . zaopatrzone będzie wkrótce w aparat odbiorczy do demonstrowania pierwszych filmów muzycznych, śpiewnych, tanecznych i szmerowych.**

**„Ufa".**

**ROZPOWSZECHNIAJCIE**

**KINO TEATR!**

ZOFJA DROMLEWICZOWA

# TYPY FILMOWE

**Matka.**

Każda matka rozpaczająca, że syn jej popełnił mezaljans, a córka zbyt późno przychodzi w nocy do domu, powinna chodzić jak najczęściej do kina, a patrząc na los matek z ekranu, znajdzie napewno w tem pokrzepienie i zrozumie, że los jej jest godny pozazdroszczenia.

Jakież bowiem ciężkie koleje przechodzi matka w filmie:

Reżyser poskąpił jej młodości i urody i oto matka jest bardzo starą (nawet wówczas, gdy karmi własną piersią najmłodsze niemowlę), o twarzy zatroskanej i pokrytej licznemi zmarszczkami.



Scena z filmu „Kozacy" Fot. „Julfilm"

Matka miewa dużo dzieci. Wszystkie one odznaczają się upartą niewdzięcznością, wszystkie po kolei krzywdzą matkę jak mogą. Matka przyjmuje wszystko z rezygnacją. Spokojnie patrzy, jak najstarszy syn kradnie pieniądze z kasy, jak najmłodsza córka uwodzi jej starego przyjaciela domu. Z gestem rezygnacji pozwala średniej córce wyjść za mąż za znanego szulera i ograbić się z ulubionych stylowych mebli.

Jeżeli przypadkiem, które z dzieci się udało i kocha matkę miłością bez granic, wówczas porywa je albo śmierć, albo złośliwy wypadek wtrąca je do więzienia.

Matka pozostaje samotna, matka spędza dni na gorzkich rozmyślaniach o przestępstwach swych dzieci, lub wspomnieniach tych dni, gdy wtykała kromki chleba z konfiturami w ich brudne rączęta.

Matka stacza się coraz niżej. Jej dzieci otoczone są zbytkiem, ona zaś zostaje posługaczką.

I tu znów zależnie od narodowości matka albo ginie powolną śmiercią na nędznym samotnym barłogu, wyciągając wyschnięte z głodu ręce do cieni niewdzięcznych dzieci, albo też (w Ameryce) powraca niesłusznie skazany syn z więzienia i kupuje matce mały domek, otoczony grządkami polnych kwiatów.

**Dziecko.**

Dziecko w kinie jest zawsze niemal owocem hańby. Niezmiernie rzadko się zdarza, aby przybyło na świat Boży ot tak sobie cicho i zwyczajnie. Zawsze związana jest z tym faktem cicha, a jednak męcząca tragedja. Jeszcze niema dziecka na świecie, a już widzimy brutalnego kochanka, jak pogwizdując odchodzi na zawsze z mieszkania kochanki. Jest to nieomylny znak, że nieszczęsna spodziewa się dziecięcia.

Odtąd całe dni spędza na szyciu małych kaftaników i myśląc o bliskiej przyszłości wzdycha i szepcze z resztką uczucia:

Ach żeby było choć podobne do ojca.

Są także dzieci przeznaczone na to, aby je wykradać, są inne dzieci przywołane po to, by godziły powaśnionych rodziców.

Największy zaś procent przeznaczony jest na dzieci-podrzutki.

**Mąż.**

Człowiek posępny, który wygląda tak, jak gdyby wiecznie żałował, że się ożenił. Mąż ma fabrykę, w której się kręcą koła niewiadomego użytku maszyn. Chodzi pomiędzy robotnikami i ciężko pracuje na kawałek chleba.

Charakter męża jest melancholijny i podejrzliwy. Złem okiem patrzy na własną żonę, na jej krótką suknię, na jej rachunki od krawcowej. Złem okiem ogarnia gości żony i zastanawia się patrząc na wiszące w przedpokoju cylindry, nad zagadnieniem, który z nich (cylindrów) należy do przyjaciela domu.

Twarz męża rozjaśnia się tylko późnym wieczorem, gdy spogląda na kołyskę z uśpionem dziecięciem. Lecz wkrótce i tu opuszcza go spokój.

Wzrok jego patrzy podejrzliwie na rysy niewinnego niemowlęcia. Chwyta dziecko na rękę, przykłada jego twarzyczkę do swojej twarzy i długie godziny spędza w tej pozycji przed lustrem.

Potem z głębokim szlochem udaje się do sypialni żony, by wyjść stamtąd jeszcze bardziej ponurym i rozgoryczonym...

Tak żyje mąż aż do dnia, w którym zostaje wreszcie zabity przez zazdrosnego kochanka.

# TEATR

## STEFAN K. GACKI

# TEATR W POSZUKIWANIU BOHATERA

Nie zmieniam nic w tytule, w którym przed kilku laty sformułowałem idee swoje o teatrze współczesnym. Wbrew powszechnemu dziś kultowi t. zw. zbiorowości, twierdziłem wówczas — i wierzę teraz — że to właśnie zbiorowość pożąda symbolów, chce mity własne widzieć, słyszeć, prawie dotykać — i dlatego muszą one ulec personifikacji.

Jeśli istnieje typ kobiety — niechby „chłopczyca" — jeśli wiek nasz imituje typ 100% mężczyzny — niechby w postaci sportowca — to zapewne istnieć musi bohater współczesności godny teatralnego patosu.

Sedno rzeczy w tem właśnie, że teatr wówczas dopiero jest prawdziwym teatrem, gdy na deskach jego znajdzie się i żywot swój czynny rozpoczyna bohater wieku.

Był nim człowiek zbuntowany przeciw bogom, wiednie czy bezwiednie — bohater teatru greckiego — znało go średniowiecze w postaci Jezusa — wielbiło Odrodzenie w postaci podwójnej postaci rycerza-dworaka — i widział go romantyzm w pysznym patosie francuskiego Hernaniego, lub niemieckiego „Zbójcy".

Wielbiciele teatru powiadają, że teatr przetrzyma konkurencję kina dzięki temu, że nic nie zdoła zastąpić bezpośredniości widzianego, ludzkiego gestu i słyszanego ludzkiego głosu. Istotnie teatr zdaje się odzyskiwać straconą miłość mas. Ceny biletów pozostały niezmienione, zdejmowanie palt i inne dokuczliwe drobiazgi dla naszej nerwowej demokracji nadal są złem koniecznem przedsiębiorstwa teatralnego. A więc? Istotnie chodzi o ową bezpośredniość gestu i głosu. Ale co to oznacza — pytamy w dalszym ciągu?



*Emil Jannings jako Paweł I w filmie „Intrygant"*
Fot. „Paramount"

Dajcie widzowi najbardziej wyrafinowaną grę, ale obojętnej bestji ludzkiej, jeszcze mu to nie wystarczy. Widz zerwał dawno z psychologizmem. Ukażcie mu feerje barw i kształtów. Ach, widział ją w stokroć większych rozmiarach na taśmie filmowej. Stwórzcie mu widowisko żyjącej masy, jak w teatrze rosyjskim i fragmentaryźmie Schillera — to będzie już przykuwało, bo tu przejawi się surogat bohaterstwa naszej epoki. Ale gdy z tej masy wyłoni się człowiek, indywidualność symbolizująca mitologję owej masy — teatr zapełni się i ożyje tym wieczystym patosem, który był, jest i będzie istotą jego działania.

I w tem rozumieniu gest i głos posiadają znaczenie decydujące, jako konieczne warunki wyczuwalnej pełni.

Gdy mówię o bohaterze teatru, mam na myśli w pierwszym rzędzie syntezę właściwości typowych.

Możnaby to mechanicznie wyobrazić, jako sumę właściwości najbardziej atrakcyjnych w danym momencie dziejowym. Oczywiście zaryzykowałem tu dużą trywialność, ale to jest cecha wszelkiej, mechanicznej analizy. Idźmy jednak dalej. Powiadam „bohater" nie „typ". I dlatego nie chłopczyca ani nawet sportowiec. W tem rozumieniu rozstrzyga tylko i jedynie **obecność czynników moralnych.** I o to właśnie chodzi. Bohaterowie teatru, ci, których wskazałem, wspominając dobre czasy teatru, rozgrywali swój dramat — dramat bohatera tego okresu historji — na najwyższym poziomie etycznym. Nie komplikacje przypadków życiowych — ale ta czy inna idea moralna — była mimo pozorów właściwym zadatkiem tragicznego powikłania. Odejmijcie Sofoklesowi jego wiarę w przeznaczenie, odejmijcie Cydowi jego idee honoru, a ta sama anegdota rozwikła się samo przez się, jeżeli wogóle się zawikła. A stąd, gdy giną lub zwyciężają, rozwleka się za niemi ów „ogon świetlisty", który widział Mleczko w bohaterach Homera.

Czyżby czasy współczesne nie znalazły w sobie żadnego herosa, a żadna idea nie opętała do tego stopnia serc i umysłów, aby dla niej warto było iść przeciw prądowi w komplikacjach prawdziwego dramatu? Czyżby czasy były tak jałowe, lub poeci tak ślepi? Na to trzebaby było zbadać stan współczesnej moraly.

Gdy wykuje ona, lub uświadomi sobie najwyższe wartości właśnie moralne — teatr znajdzie swego bohatera.

# JUBILEUSZ W QUI PRO QUO

Co to była za uroczystość, ho, ho! Więc najpierw wystąpił prezes Śliwiński i długo a ozdobnie prawił o zasługach. Zaczem wystąpił red. Wasowski i też mówił o zasługach w imieniu Syndykatu Dziennikarzy Warszawskich. Dziennikarze i recenzenci zbeczeli się, jak niewiniątka... Zaczem prawili do rzeczy przedstawiciele związków: muzycznych, drukarskich etc. Zapytuję, dlaczego nie było widać przedstawiciela straży ogniowej, ani towarzystwa popierania hodowli cebulek hjacentowych?

Obaj dyrektorowie: Boczkowski i Majde stali i naturalnie słuchali. Potem dziękowali i ściskali ręce. Piękny był moment, kiedy z mową wyrwał się Lawiński i do łez wszystkich rozśmieszył, Piękne laurki wręczyły też obie primadonny: H. Ordonówna i Mira Zimińska.

Potem już wszystko potoczyło się zwykłą koleją. Krukowski, niezrównany Krukowski wywoływał na sali huraganowy ogień porykiwań i chichotów nowemi piosenkami. Dymsza, jak to Dymsza, pokazał się, a publiczność w śmiech.

Doskonały duet w sketchu „Jedno słowo" stworzyła para: Fr. Jarossy i M. Zimińska. Cóż to za wyborna artystka, pani Mira! Czy zrobiłby kto lepiej od niej „Syntezę Qui Pro Quo"! Przytem co za świetny talent naśladownictwa! Jakie kapitalne parodjowanie koleżków!

Numer popisowy „Od Z do Z" z maestrją wykonała p. H. Rapacka, aktorka we krwi mająca wielkie tradycje. Ach, gdyby jej Babcia, niezapomniana Zimajerka mogła słyszeć, jak wybornie „robi" ją jej rodzona wnuczka!

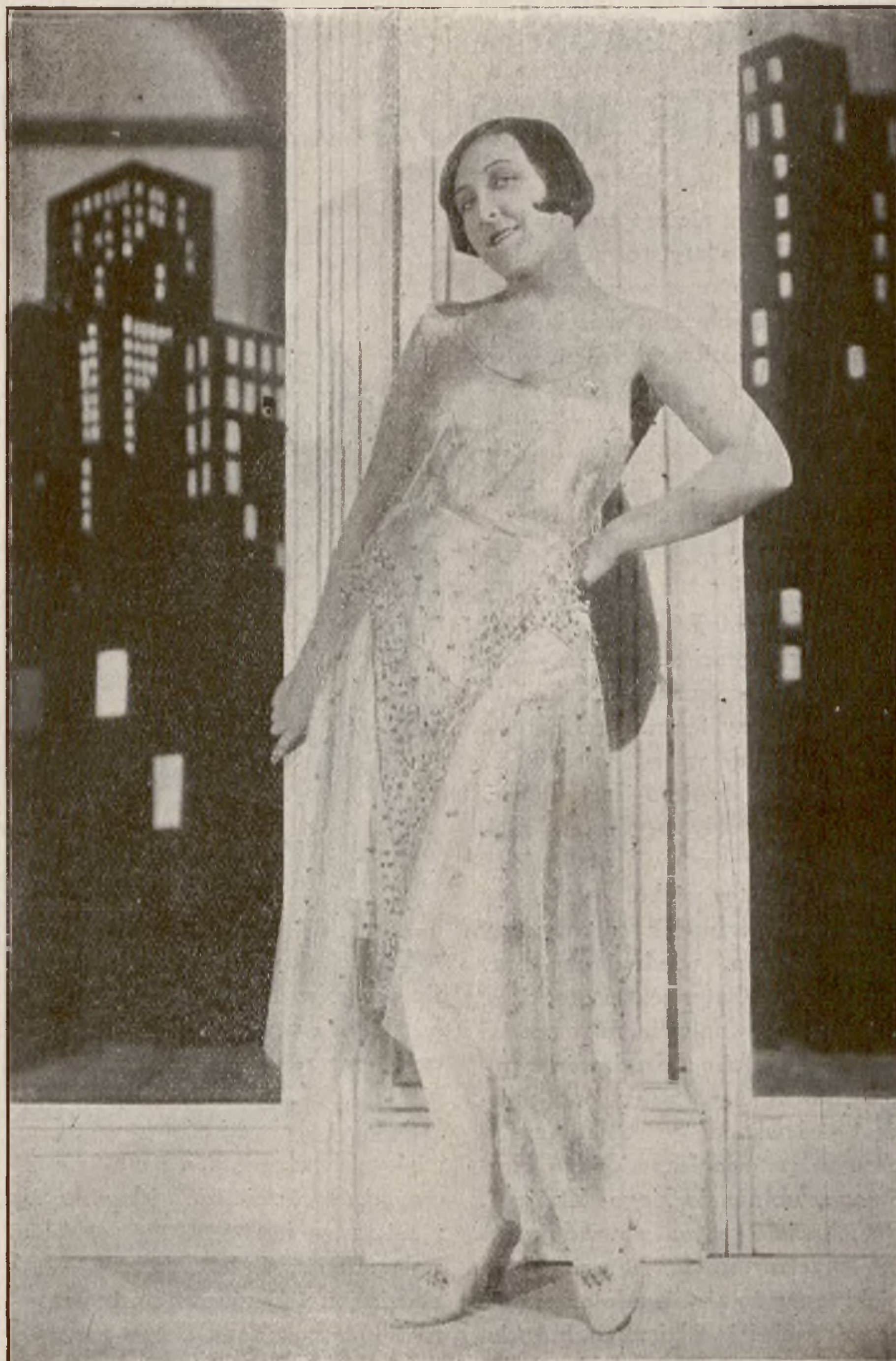
Pani Górska zasię, najmniejsza gwiazdka Q. P. Q. prześlicznie odśpiewała piosenkę baletową. Gwoździem programu jest kapitalna parodja piosenek amerykańskich p. t. **„The famous Moniek Jewrellers"** z udziałem gościnnym naszego bezkonkurencyjnego kompozytora lekkich melodyj, p. Petersburskiego, który również akompanjował p. Konradowi Tomowi w jego piosenkach.

Reżyserja mistrza Jarossy'ego, jak zawsze, staranna i pomysłowa.

Dekoracje p. Galewskiego, który w ogromnej mierze przyczynił się do sukcesu teatru, — barwne i oryginalne.

Stanowczo warto wziąć udział w tej artystycznej biesiadzie jubileuszowej!

*E. M. S.*



*Mira Zimińska* — *Fot. St. Brzozowski*

CO PRZYNOSI ZAGRANICA.

**Józef Laemle zmarł.**

Brat prezesa „Universalu", słynnego Carla Laemle, Józef, zmarł dnia 2 kwietnia

**Harry Warner w Berlinie.**

Przyjechał do Berlina H. M. Warner, prezydent wielkiego koncernu „Warner Brothers" w sprawie zapewnienia sobie rynku zbytu dla nowych filmów „mówiących" i „dźwiękowych", które zostaną „nakręcone" w Berlinie w porozumieniu z miejscowemi placówkami filmowemi.

**Laura la Plante w nowym filmie dźwiękowym.**

Tytuł nowego obrazu mówiącego wytwórni „Universal", w którym Laura la Plante gra tytułową rolę, brzmi: „Show Boat". Koszty realizacji wynoszą 1,500.000 dolarów. Partnerem jest... Józef Schildkraut.

# RECENZJE FILMOWE

**„Świat nocy" („Picadilly")** — Wysoka, szczupła sylwetka, budowa ciała wiotka, dziewczęca. Ruchy gibkie i zwinne, ruchy tancerki. Wyrafinowane poczucie gestu, skojarzone z czujną świadomością rysunku każdej sytuacji, każdej sekundy... Powściągliwość, idąca w ślad za tą świadomością, świadczy o wysokiej kulturze aktorskiej, o przemądrem panowaniu nad sobą.

Ale przedewszystkiem twarz. Jest to szeroka, nieruchoma twarz „chińskiego" Buddy, o gładkich, nieco wypukłych, jakby emaljowanych policzkach i niskiem, płaskiem czole. Usta bardzo wielkie, opadające niekiedy kątami w dół w dziwnym, przejrzałym, pogardliwym grymasie. I oczy, nienazbyt skośne, równe i bardzo podłużne, jak dwa cienie, długorzęse szpary; raz po raz opadają na nie ciężkie, ogromne powieki. W tych oczach czai się cała obcość rasy, cała dziewczęca, dziecinna starość nieprzeniknionych Chińczyków z państwa Środka. Duma i okrucieństwo, pieszczota i smutek, wszystko tam śpi w cieniu rzęs, jak za niepokojącą zasłoną — budząc się naprzemian w spojrzeniach i odruchach myśli, reagujących na wypadki zewnętrzne.

Anna May-Wong, to wielka aktorka. Jakże inaczej patrzymy na nią, niż na te karmelkowe, obrazkowe lale z amerykańskich filmów. Postawić ją można na jednym poziomie chyba tylko z Brygidą Helm, z Glorią Swanson, z Dolores del Rio... Ciekawy jest stosunek jej do rzeczywistości w tym filmie. Jest to stosunek aprioryczny, arbitralny, zimny. Wypadki mogą sobie być takie i inne, bieg ich najbardziej irracjonalny, z izby pomywaczek restauracyjnych do wyrafinowanej, urządzonej z wykwintnym artyzmem garsonjery; Anna May-Wong przyjmuje z niezmąconym spokojem kolejność zdarzeń, jak przyczajony kot, który rzuca się niedbale na nadarzoną sposobność łupu. Chiński materjalizm, cynizm i zagadkowa obojętność wobec zjawisk godzi się tu jednak z gorączką namiętności i zmysłową porywczością południowego Azjaty.




*Fragment z filmu „Tajemnica panny Mary".* Fot. Kolos.

Dla Europy jest gra tej Chinki prawdziwie rewelacyjną, podobnie jak i gra większego jeszcze od niej aktora Mongoła z „Burzy nad Azją". I dlatego zarówno widz zwyczajny jak i krytyk filmowy zapamięta ją przedewszystkiem, cały film traktując, jak — doskonałe zresztą tło — dla tej wybitnej indywidualności.

Krzywdzi to może film i zespół jego wykonawców, gdyż zamało pozostaje miejsca, dla oceny ich pracy. Trudno. Jest to los dzieł tego typu. A „Świat nocy" zrobiono rzeczywiście bez zarzutu. Co więcej, wyróżniono go z powodzi innych szablonów „dobrej produkcji" godną uwagi pomysłowością i inteligencją, zarówno w kompozycji, jak i w dziedzinie techniki filmowej. Niczego tu nie robiono byle jak — każdy szczegół ma swoją wagę i gra rolę współczynnika w wywołaniu ogólnego wrażenia. Sceny zbiorowe, jak dzielnica chińska, dancing w Picadilly i t. p. mają rozmach i siłę prawdy. Operowanie światłem mistrzowskie, szczególnie podczas tańca May-Wong; te kule miotające rój ruchomych plam świetlnych są doskonałym efektem. Zdjęcia ciekawe; aparat w ruchu, w obrotach, w nagłych przeskokach wprowadza widownię w żywy kontakt z akcją. Widz nie drzemie nieruchomo, lecz przerzuca się z miejsca na miejsce, kręci się wraz z objektywem, jedzie wdół i wgórę, w prawo i w lewo. Genjalnie zrobił to niegdyś Murnau we „Wschodzie słońca".

Gilda Gray, aczkolwiek gra jej znajduje się na wysokim poziomie, nie dorównuje partnerce. Mężczyźni dobrze wywiązali się z zadania, zwłaszcza Chińczyk, morderca Shosho, zadziwia swobodą i naturalnością swej gry.

*(Kino „Casino", własność biura „Peteffilm")*

**„Kochanka Rozwolskiego"** O ile jeszcze w „Świecie nocy" można mówić o walorach filmu poza May-Wong, o tyle tutaj — Brygida Helm panuje niepodzielnie. Na niej skupia się całe zainteresowanie widza poprzez i ponad fabułą filmową. Do zupełnego skoncentrowania uwagi dopomaga banalna faktura filmu, przeciętna czystość zdjęć i bardzo przeciętna reżyserja.

Czekając na początek seansu, zastanawiałem się, na czem polega niepokojący urok, odmienność Brygidy Helm — i na czem opiera się niechęć jaką darzy ją duży odłam publiczności. Patrzyłem uważnie na fotos. Szczupła, podłużna twarz, prawie nie podkreślona szminką—gładka i jakby kamienna. Profil: czoło wysokie i wypukłe z zatartą przez bladość kolorytu granicą między skórą a włosami — nos wąski, o bardzo czystej linji, długi, prawie kanciasty zarys szczęki i nagła słodycz krągłego, miękkiego podbródka. I najważniejsze — co nadaje charakter jej profilowi i czyni go tak czystym i dziewiczym — to mała rozpiętość policzka pomiędzy uchem a nasadą nosa. Kto zna bizantyjskie twarze średniowiecznego malarstwa — zrozumie nagle, że jednym z jej atutów jest stylizowana hieratyczność wyglądu. I tu pierwszy rozdźwięk: między stylizowaną hieratycznością gołębicy (to ostatnie wrażenie daje jej „en face") a „zwierzęcością" ruchów (zwierzęcość w znaczeniu instynktownego reagowania na bodźce). I znowu dysonans: Brygida Helm reaguje instynktownie, odruchowo, podświadomie — lecz nie pierwotnie, lecz tak skomplikowanym odzewem, że niemożliwością dla nas jest zrozumieć ją w zupełności — a już wykluczonem: przewidzieć. Poprostu my (normalni ludzie) nie reagowalibyśmy w ten sposób...

To byłby jeden powód, dlaczego Brygida Helm nie będzie nigdy popularna.

Drugim powodem jest wyodrębnie się z otoczenia. Wszystko, cokolwiek dokoła niej się dzieje, staje się dla niej spawą zgoła niepotrzebną, czemś na co ona nie zwraca najmniejszej uwagi, zapatrzona w siebie — a może, jak Ewa Sorel Wassermanna „Człowiek złudzeń" odczuwająca swoją abstrakcyjność.

Tutaj musimy się zatrzymać, gdyż chciałbym to określenie szerzej wytłumaczyć.

Abstrakcyjność człowieka, jako takiego, jako wyodrębnionej jednostki, która jednak bywa włączana w środowisko (—polega według mnie na tem, że jednostka owa sama w sobie jest czemś w zupełności skończonem i zamkniętem, czemś, co posiada wartość absolutną (przywilej genjuszów wszelkich dziedzin) niezależną od czasu i środowiska, czemś nie wchodzącem w głębszy kontakt ze światem poza powierzchownem poddawaniem się zdarzeniom. Dla jaśniejszego uzmysłowienia przytoczę przykład matematyczny:

Istnieje jakiś pewnik — sam w sobie pełny i zamknięty, mający swoją egzystencję bez względu na istnienie kogoś, kto mógłby go sobie uświadomić i następnie zużytkować — jednem słowem: pewnik absolutny. Pewnik ten zostaje zużyty dla zbadania, lub potwierdzenia jakiejś sprawy, czy to teoretycznej, czy pra-



*Brygida Helm i Franz Lederer w filmie „Przedziwne kłamstwo Niny Petrowny".*
Fot. Sfinks.

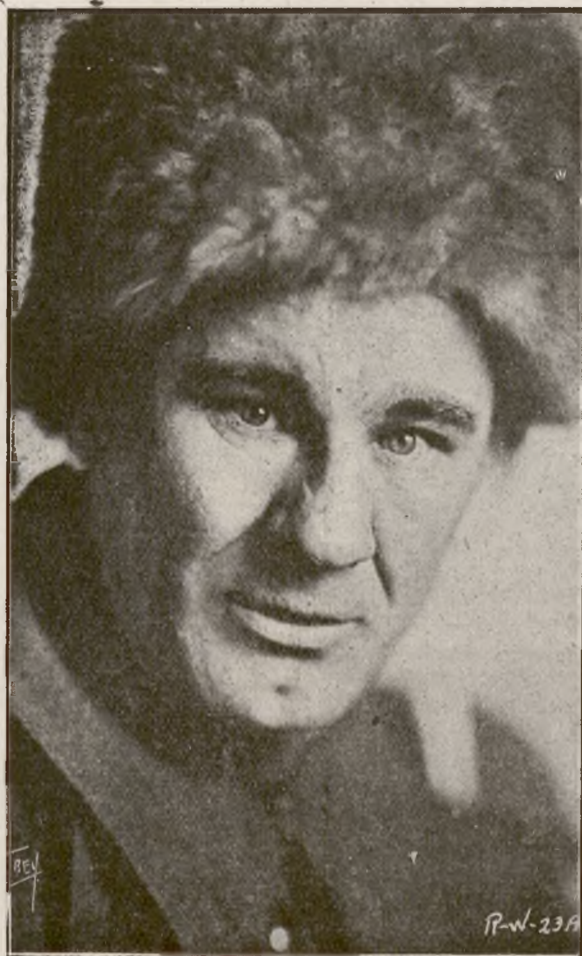
ktycznej. Tworzy wówczas z danem zagadnieniem całość, lecz w każdej chwili możemy go wyodrębnić: pozostaje nienaruszony i niezmieniony.

Taką właśnie całkowitą niezmiennością, (powiedziałbym) nieruchliwością wewnętrzną tłumaczyć można odrębność Brygidy Helm. Nie wierzy się w jej miłość, w jej smutki. Wie się, że wszystko to przechodzi mimo niej, dotykając tylko powierzchni, pod którą głębia trwa w uporczywej kamienności. Ile razy ujrzę spływający z ust Brygidy Helm uśmiech, lub przesuwający się po twarzy cień — zjawia mi się wtedy przed oczyma wielka, płaska powierzchnia jeziora. Wiatr na chwilę zmarszczy powierzchnię siecią malutkich fal — to znów chmura rzuci cień na wody rozlane. Jezioro zawsze pozostaje to samo. Ta sama objęta cembrowiną brzegów masa wód — ni mniejsza, ni większa...

Ludzie normalni lubią łudzić się, że nawet na ekranie: ból jest bólem do głębi, radość — zarówno uśmiechem, jak i światłem duszy. Nienawidzą tych, którzy nad wszystkiem panują i których wnętrze zamknięte jest dla widzów. Brygida jest z rasy panów, a nie niewolników. A to jest zbrodnią wobec tłumu...

Na zakończenie warto jeszcze zaznaczyć, jaka jest zasadnicza różnica między chłodem May-Wong, a opanowaniem Brygidy Helm. U pierwszej jest to wynikiem materjalistycznego fatalizmu, dziwnie splątanego ze świadomością celu nietyle jednostkowego, ile rasowego. Anna May-Wong jest spokojna — bo oczekuje zmian, które bezwątpienia nadejdą, i które są zarówno jej wyniesieniem, jak i tiumfem jej rasy — Brygida Helm jest spokojna, bo niczego nie oczekuje, bo nie uznaje żadnego celu, — jest aspołeczna.

*Kino „Palace" (Wł. biura „Sfinks")*




*Iwan Linow w obrazie „Foxa"—„Tancerka".*

**„Policmajster Tagiejew".** Po przykrych doświadczeniach z „Tajemnicą skrzynki pocztowej" wypadałoby powitać „Policmajstra Tagiejewa" niemal z entuzjazmem.

Nigdy bowiem nie spotkaliśmy w polskim filmie tak logicznie i **konsekwentnie** przeprowadzonego wątku dramatycznego scenarjusza. Nawet usterki, które tu i ówdzie spotyka się w tym obrazie — nie są wynikiem niedopatrzenia, lecz świadomem ustępstwem, „złem koniecznem".

Zasadniczo konflikt dramatyczny rozegrać się powinien pomiędzy pokojówką Józią, a policmajstrem Tagiejewem, pozostałe osoby wprowadzono jak gdyby z konieczności.

Dlatego to role Sawana, Marra i Bogdy wypadły blado.

Nie widać bowiem wyraźnej konieczności wprowadzenia tych postaci. Chodziło tu może poprostu o to, aby publiczność nie skarżyła się na brak „pięknych twarzy" i aby „Policmajstra Tagiejewa" nie spotkał ten sam los, co jego „kropkę nad i". Reżyser Juljusz Gardan wszystkie te sprawy przemyślał gruntownie.

Jeśli chodzi o reżyserję, to trzeba przyznać, że stoi ona na wysokości zadania.

Prawdopodobnie zasługą Gardana jest koncertowa gra **Nory Ney**. Aktorka ta imponuje wprost szeroką skalą możliwości interpretatorskich.

Kreacja Samborskiego udana. Świetnie odegrał Samborski scenę śmierci. Niektóre jednak momenty przeszarżował.

Bodo, Dymsza i Rzętkowski dali doskonałe epizody komiczne.

Marr — bez roli. Marja Bogda — blada. Zdjęcia średnie, oświetlenie niedostateczne.

*Kino „Filharmonja" i „Apollo"*
*(wł. „Leo-film")*

# NOWY REŻYSER POLSKI

## ROZMOWA Z MICHAŁEM WASZYŃSKIM

„Ludzie w cieniu". Tak nazywają w Hollywood i Berlinie asystentów reżysera.

Nilkt nie wie bowiem, jak nazywa się ów cichy, niestrudzony pracownik, który jest właściwie „ciałem i duszą" filmu. Niewiadomo nigdy, gdzie kończą się zasługi asystenta, a gdzie się zaczyna twórcza praca reżysera. Bezimienni. „Ludzie w cieniu". U nas typ „asystenta reżysera" nie jest właściwie znany. Ale cała „cyganerja filmowa" stolicy zna jednego tylko asystenta: Michała Waszyńskiego. Wśród braci aktorskiej i w t. zw. „branży filmowej" (potworna nazwa!), wśród szerokich rzesz kinomanów i miłośników polskiego filmu — nazwisko to bardziej jest popularne, aniżeli nazwisko niejednego z reżyserów.

Waszyński jest bowiem — jak gdyby żywą historją kinematografji polskiej za ostatnich lat pięć. O jakimkolwiek obrazie polskim byśmy nie mówili — musimy wspomnieć nazwisko Michała Waszyńskiego.

Wiadomość o tem, że Waszyński przystępuje do samodzielnej pracy reżyserskiej przyjąłem z wielkiem zadowoleniem.

— Więc i na pana przyszedł czas?

— Tak — odpowiada Waszyński z miłym, jemu tylko właściwym uśmiechem. — „Przyszła kryska na Matyska". Muszę pokazać, że potrafię być nietylko dobrym asystentem, ale i niezgorszym reżyserem.

— Przeszedł pan wszak długoletni „kurs instruktorski". Pracował pan u wszystkich nieomal reżyserów polskich. Jakież więc jest pańskie zdanie o naszych realizatorach filmowych?

— Mogę śmiało powiedzieć, że każdy z nich ma pewne — i to poważne — zalety. Pierwszy reżyser, pod którego kierunkiem pracowałem, — **Wiktor Biegański** — jest silną indywidualnością, ma smak, kulturę i inteligencję, ale nie uwzględnia i nie liczy się z wymaganiami rynku handlowego. W tem upatruję główną przyczynę, dla której nasi przemysłowcy skazali na milczenie jednego z najzdolniejszych reżyserów. Jestem przekonany, że w tych warunkach, w jakich pracował Biegański w r. 1924, nikt nie potrafiłby zrealizować wogóle filmu, co daje chlubne świadectwo o jego wytrwałości i zamiłowaniu do pracy.

U reżysera **Ryszarda Ordyńskiego** nauczyłem się sztuki operowania tłumami.

Miałem tu do czynienia z transponacją na ekran powieści poważnego autora („Mogiła nieznanego żołnierza"), wymagającą wykształcenia, erudycji.

Zaangażowany następnie przez pp. **Brauna i Lejtesa** do filmu „Huragan" miałem możność dokładnie zapoznać się z **techniczną** stroną filmu. Pracowali tam najlepsi technicy operator wiedeński Hans Theyer i architekt H. Rouc, a reżyserował Józef Lejtes, artysta, który ma zdolności wrodzone i duże poczucie plastyki.

Następny reżyser, z którym pracowałem, to **Henryk Szaro**, nazwisko znane i najbardziej może popularne wśród publiczności kinowej.

Henryk Szaro — to pierwszorzędny „publikums — film — reżyser", wyczuwa i delalnie nastroje i upodobania widowni.

Inaczej natomiast pracuje **Juljusz Gardan**. Gardan jest jednym z nielicznych reżyserów polskich, pracujących planowo, posiadających pewną **metodę** w pracy. Nieprzeciętna kultura i subtelność tego reżysera, nasuwa mi uporczywie porównanie do Borzage'a. Gardan to polski „Borzage".




*Jerzy Marr.* Fot. Leofilm.

Wreszcie ostatni reżyser, z którym pracowałem już dawniej, **Leonard Buczkowski**, należy do przodującej grupy realizatorów w produkcji. Jednoczy w sobie **logikę i prostotę** w scenarjuszu oraz **bezpośredniość** wyrazu dramatycznego w ujęciach.

Przerywam tok opowiadania.

— Jaką naukę wyciąga pan na podstawie swego długoletniego doświadczenia?

Czy aprobuje pan owe powszechne mniemanie, że stworzenie filmu artystycznego w Polsce, należy do przedsięwzięć ryzykownych?

— Nic podobnego. Im dłużej się nad tem zastanawiam, tem jestem pewniejszy, że należy i można stworzyć film artystyczny.

Film jest połączeniem elementów sztuki i „kasowości".

Cała mądrość polega na tem, aby w zrealizowanym filmie panowała równowaga tych 2 czynników t. j., aby ani jeden ani drugi nie ucierpiał.

— Jakiż jest pański punkt widzenia na sztukę kinową?

— Uważam kino za sztukę wzrokową. Film dociera do człowieka bezpośrednio, zmusza do wyobrażeń, narzuca wrażenia.

Jako reżyser będę dążył do ukazania widzom jak najdobitniej, najmocniej, **piękna** przyrody, martwych przedmiotów. Historja, jaką film pokazuje, to rzecz drugorzędna, pomocnicza. To konieczność. Ale na pierwszy plan wysunę zawsze piękno obrazu.

Plastyka, optyka musi górować nad treścią i elementem refleksyjno-intelektualnym w filmie — dynamika musi pokonać statykę powszedniości, zaś tłum, masa — pokonywać jednostkę. Dramat osobisty bohatera istnieje dla mnie tylko na tle tłumu.

Krótko mówiąc, interesuje mnie bardziej strona formalna i konstrukcyjna filmu, niż jego fabuła.

Przy takich poglądach na sztukę kinową skompletowanie zespołu nie mogło być przypadkowe. Długo się nad tą sprawą zastanawiałem. Ostatecznie zdecydowałem się na stworzenie grupy „młodych", czegoś w rodzaju „United Artists".

Chodziło o to, aby zgromadzić pod jednym sztandarem ludzi młodych, twórczych, energicznych, ludzi, któryby w pracy kinowej nie widzieli tylko poważnych dochodów, ale mieli pozatem **ambicje** stworzenia rzeczy na poziomie artystycznym.

Znaleźli się więc wśród „Zjednoczonych Artystów" zaniedbany od czasu „Huraganu"

Zbyszko Sawan, doskonała odtwórczyni Wandy w „Przedwiośniu" Jaga Boryta i Marja Bogda.

Specjalne słowo należy się tu Jerzemu Marrowi. Jerzy Marr jest niewyzyskany. Studjowałem możliwości aktorskie Marra i dochodzę do wniosku, że artysta ten wogóle nie trafił jeszcze na odpowiednią rolę. Przytem cechuje go poważny stosunek do pracy, rolę zaś studjuje gruntownie. Aktorowi temu reżyserzy nasi wyrządzili **krzywdę**, którą obecnie postaramy się naprawić.

Mówię „postaramy", gdyż pracować będziemy zespołowo, kollektywnie. Wciągnąłem również do „Zjednoczonych Artystów" bardzo zdolnego, chociaż młodego operatora Ferdynanda Vlassaka, i energicznego asystenta Franciszka Petersile, który wykazał dużą znajomość rzeczy już przy poprzednich filmach.

Mam nadzieję, że taki zespół potrafi czegoś dokonać — kończy nasz rozmówca.

Niewątpliwie! *FR.*



*Renée Adorée i Conrad Nagel „Sprzedana narzeczona"* Fot. Universal P. C.

BRUNO BREDSCHNEIDER

# FILMUJEMY

## APARAT KINO-FOTOGRAFICZNY

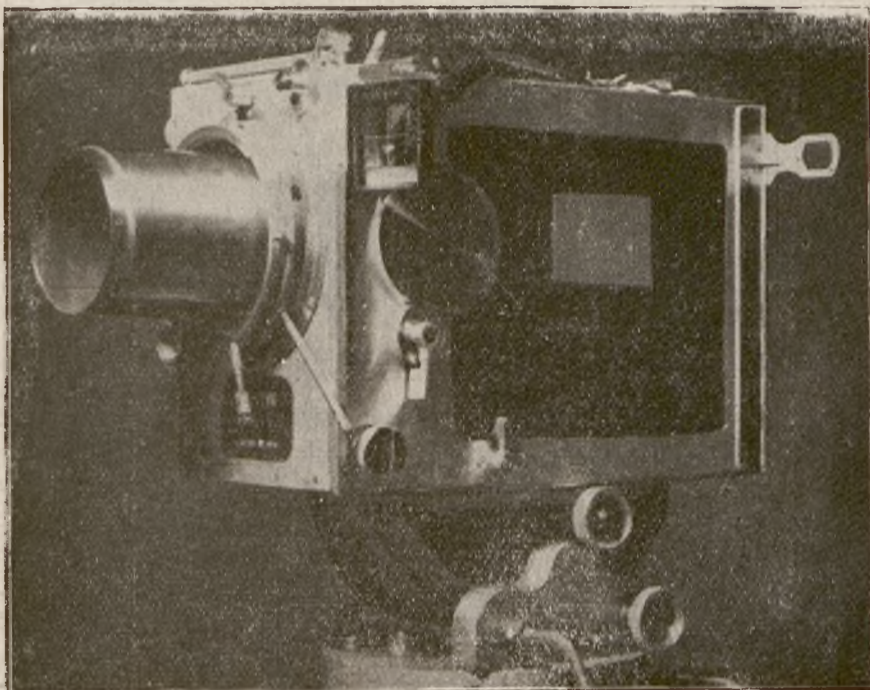
Szanujący się operator pracuje na dobrym aparacie, dobry zaś aparat winien posiadać wszelkie ulepszenia, które nie zawiodłyby pokładanych w nim nadziei i nie poderwały dobrego imienia operatora wobec konsumenta-rozkapryszonej publiczności

Wymagania, jakie stawia operator dadzą się sprecyzować w punktach następujących:

1. Łatwe i absolutnie pewne nastawianie ostrości obrazu na ramkę,
2. Solidny „chwytacz" i przyrząd do unieruchamiania taśmy (Justirstifte).
3. Szybka i łatwa zmiana objektywów.
4. Minimalny ciężar aparatu (bez statywu).
5. Niezależność mechanizmu od pudła (zewnętrznej powłoki aparatu).
6. Dogodny kształt kamery, ze względu na pracę w najrozmaitszych warunkach.
7. Łatwy dostęp do wszystkich części wewnętrznych aparatu.

Z prototypów aparatów do zdjęć filmowych należy wymienić kilka, według szematu których budowane są nowoczesne modele kamer filmowych. Są to: Oscar Mester, Charles Pathé, Williamsohn, Prevost i in.

Wobec faktu nadspodziewanego rozwoju techniki filmowej zdawałoby się paradoksalnem twierdzenie, że doskonały aparat dzisiejszy wywodzi się z prymitywnej konstrukcji mechanicznej, zbudowanej bez mała 30 lat



*Aparat Debrie-Parvo L*

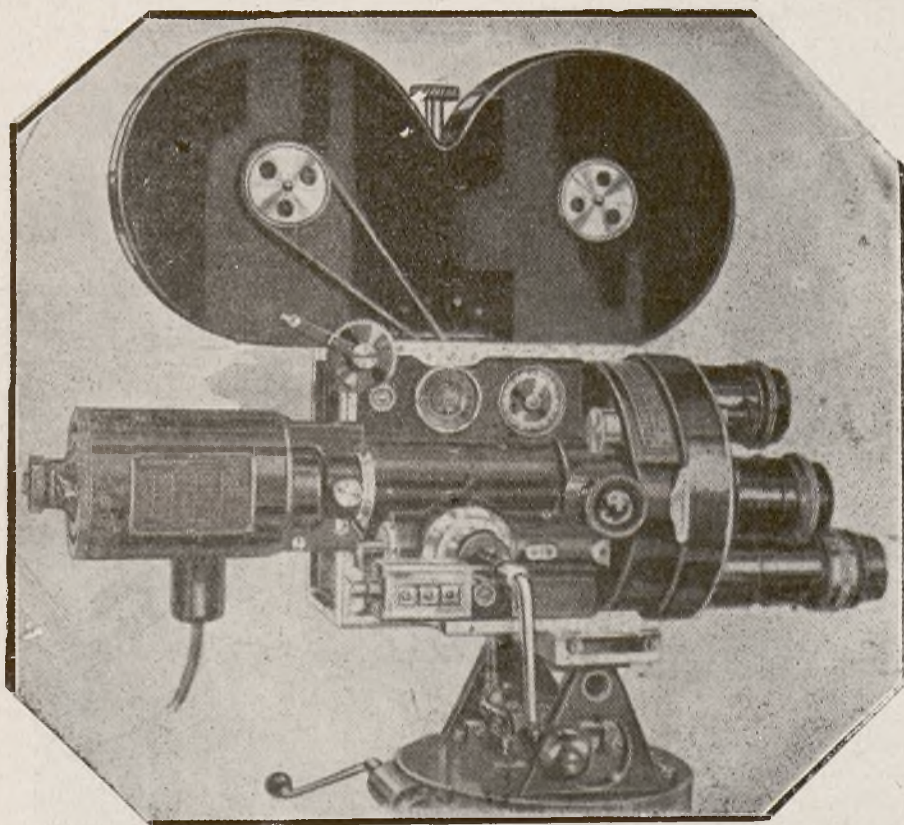
temu, w okresie, kiedy nie marzono nawet o tem, aby jeden aparat miał 1½ tuzina objektywów, pomieścił dowolną ilość metrów filmu, pracował z dowolnemi szybkościami zarówno wtył, jak i wprzód, filmował najpiękniejsze kobiety świata (Józefina Backer), a przytem kosztował 5000 dolarów(!).

Genjusz wynalazczości ludzkiej na podobieństwo wizji przyszłości Juljusza Verne'a wyprzedził życie o kilka dziesiątków lat. Sen przyszłości przyoblekł realne kształty rzeczywistości. Przy pomocy udoskonalonych aparatów filmowych mamy dzisiaj możność uwidocznienia fantastycznych środowisk, uprawdopodobnienia absurdalnych koncepcyj, manipulowania jednostką czasu i jednostką wielkości.

Najbardziej zbliżone do ,,idealnej" konstrukcji kamery filmowe opiszę poniżej. Jest to używany powszechnie na kontynencie europejskim Debrie L (szemat, odnośne ustawienia kaset O. Messter 1896) oraz aparat Bell & Howell, (szemat C. Pathé 1900, chwytacz Lumière 1895), znany na kontynencie amerykańskim.

1. Nastawienie ostrości w aparacie fotograficznym wogóle, odbywa się na matówce, która zastępuje w danym momencie kliszę, mającą za chwilę uwiecznić obraz. Sposób ten jest najprostszy i przy dokładnej konstrukcji aparatu nie przewiduje żadnych przykrych niespodzianek.

W aparacie Bell & Howell nastawianie ostrości dokonywa się przez lupę, zaopatrzoną w pryzmat, przyczem nie jest to w tym aparacie sprawa łatwa, bowiem wymaga obrócenia tarczy z objektywami o 180⁰, przesunięcia całego aparatu na statywie prostopadle do osi optycznej, wreszcie, powtórzenie obydwu tych czynności raz jeszcze, po ustaleniu ostrości obrazu (4 czynności zbyteczne). Okazuje się tedy, że cena 5000 dol. niezawsze pociąga za sobą praktyczność konstrukcji maszyny.



*Aparat Bell & Howell*

Przy ustalaniu ostrości z pomocą lupy, znajdującej się w osi optycznej objektywu (Debrie), sprawa przedstawia się tak, jak z matówką w aparacie fotograficznym. Matówka aparatu (rys. 2) jest ruchoma i każdej chwili można obserwować przez nią obraz i to nawet bez zaświetlania choćby jednego zdjęcia filmu. (Szczegół niezmiernie ważny przy nakręcaniu sceny kilkakrotnie — przy t. zw. trickach, wizjach, fotomontażach i t. p. cudach kinotechniki).

2. Chwytacz (Greiffer) — przyrząd transportujący taśmę, t. zw. serce aparatu, polega na tem, że film zostaje w czasie działania aparatu przesuwany co jedno zdjęcie. W czasie przesuwania taśmy objektyw zasłania specjalna migawka (inaczej wyszłyby smugi, patrz szemat — Kino-Teatr Nr. 9). W chwili, kiedy film zatrzymał się, objektyw rzuca obraz na ramkę i naświetla na krótki moment zdjęcie. Na zasłonięcie i eksponowanie taśmy przypada mniejwięcej równy okres czasu (po połowie), przy normalnem więc działaniu aparatu (ok. 18 zdjęć na sekundę) każde zdjęcie eksponowane jest $^1/_{36}$ sekundy.

Film jest poruszany i zatrzymywany, ruchy chwytacza muszą być płynne, co zapewnia łagodne działanie mechanizmu i oszczędza sam film (względnie jego perforację).

Należy zaznaczyć, że w tym względzie obydwa wyżej wymienione aparaty stoją na wysokości zadania i zapewniają absolutne ,,stanie" obrazu na płótnie.

Na uwagę zasługuje ponadto wyżej wymieniony przyrząd do unieruchamiania taśmy w okienku w momencie spoczynku, co nie pozwala na jakiekolwiek przesuwanie filmu w czasie manipulowania matówką, cofania filmu i filmowania ze zwiększoną szybkością .

D. c. n.

# NIE WOLNO MARNOWAĆ TALENTU

Ukazanie się Zbyszka Sawana w ,,Huraganie" stało się nieomal wydarzeniem. Prasa jednogłośnie podnosiła kulturę, talent i idealne warunki zewnętrzne tego aktora.

Aliści nie przebrzmialy jeszcze zachwyty i pochwały, a już pokazano nam Sawana w mętnej kreacji w ,,Dzikusce".



*Laura La Plante.* *Fot. Universal P. C.*

Mówiono wówczas: rola nieodpowiednia. Zgodziliśmy się chętnie i czekaliśmy.

Przychodzi ,,Przedwiośnie". Niby lepsza kreacja, rola, jakby specjalnie napisana, a jednak to nie to...

Więc może następne filmy.

Ale ,,Człowiek o błękitnej duszy" i ,,Policmajster Tagiejew" przyniosły tylko rozczarowanie.

Ta sama skala mimiczna, te same ,,chwyty" aktorskie, momenty tragiczne niedograne, wiecznie ten sam konwencjonalny uśmiech, ruchy jakieś sztuczne, (interpretacja gniewu przez rozdęcie nozdrzy) spojrzenie ,,szklane"...

Zakłopotani pytamy:

Talent czy manekin, aktor czy tylko ,,ładny sobie chłopiec"?

Wydaje mi się, że to depresja. Sawan ma bezwzględnie kulturę, inteligencję, pierwszorzędne warunki zewnętrzne i to, co się nazywa ,,nerwem aktorskim". Jest to instrument na którym reżyser wygrać może, cokolwiek zechce.

O, tu jest sedno sprawy. Reżyser. W niniejszym numerze ,,Kino-Teatru" wypowiada głęboką uwagę reżyser Juljusz Gardan:

,,Aktora trzeba prowadzić, trzeba mu wskazać, **jak** i **dokąd** ma iść, bo łatwo może zbłądzić".

Reżyserzy zaprowadzili go na manowce.

Zbłądziłeś Zbyszku Sawanie. Lecz czas jeszcze wrócić na właściwą drogę. Szukaj odpowiedniej roli, odpowiedzialnego reżysera, a najważniejsze: pracuj!

Trzeba wzbogacać skalę interpretacji. Nie wolno się zatrzymywać. Nie wolno spoczywać na laurach.

Obecnie — jak wiadomo — dostał się Sawan pod kierownictwo nowego reżysera, Michała Waszyńskiego.

Reżyser ten będzie musiał pokonać nastręczające się trudności i nie dopuścić do tego, aby Zbyszko popadł w rutyniczną martwotę...

Ale czy mu się uda?

**Yes.**

## Z OSTATNIEJ CHWILI

— W chwili, gdy pismo nasze jest już na maszynie, dowiadujemy się, iż reżyser Michał Waszyński wraz z grupą ,,Zjednoczonych Artystów" podpisał umowę z wytwórnią ,,Leo-Film". Wiadomość ta wywołała duże zainteresowanie w świecie filmowym.

— Nowy film polski ,,Sola-Filmu" p. t. 9—25 (,,Przygoda jednej nocy") jest już na ukończeniu.

Reżyserzy R. Biske i A. Augustynowicz przystąpią niebawem do montażu filmu. Role główne grają: Harry Cort, Iza Norska, Ordejk, Mieczysław Cybulski i inn.

Kierownictwo ogólne oraz realizacja: Jan Lasocki. Premjera filmu w pierwszej połowie maja w kinie ,,Colosseum".

— Reżyser J. Lejtes opracowuje t. zw. ,,dreh-buch" do filmu ,,Z dnia na dzień" podług powieści Ferdynanda Goetla. Rolę tytułową powierzono Adamowi Brodziszowi, wybranemu przez konkurs ,,Wieczoru Warszawskiego". Wiadomość o tem, jakoby Nora Ney otrzymała główną rolę kobiecą — nie odpowiada rzeczywistości.

— Scenarjusz do nowego filmu wytwórni ,,Gloria" p. n. ,,Mocny człowiek" pisze znany literat Jerzy Braun. Reżyser Henryk Szaro zapowiada, iż będzie to film o nieprzeciętnych walorach artystycznych.

# W. PUDOWKIN O KINIE

Przyczyną największych bodajże nieporozumień w dziedzinie kina jest ujmowanie go z punktu widzenia teatru. A trudno sobie wyobrazić bardziej fałszywe stanowisko, bowiem cały przyszły rozwój kina leży na linji całkowitego zerwania z literaturą. To samo dotyczy aktora.



*W. Rudowkin jako Fedja w obrazie „Żywy trup“.*

Zasadnicza różnica między aktorem teatralnym, a kinowym tkwi w umiejętności interpretowania roli przez aktora kinowego niezależnie od wszelkich czynników literackich, intelektualnych, słowem, teatralnych. I tu leży cały błąd aktora niemieckiego, który, dając często kapitalne kreacje charakterystyczne, prawie zawsze przenosi je żywcem z desek scenicznych na ekran. Kilkakrotne próby z aktorami niezawodowymi potwierdziły tylko powyższą moją teorję. Na bohatera mego filmu „Ostatnie dni Petersburga" wybrałem wprost z tłumu statystów **młodego chłopa.** Nie potrzebował więc on wcale odgrywać cierpienia czy bezradności człowieka prostego, gdyż sam był tym ludzkim prymitywem. Inna rzecz, że w czasie nakręcania filmu aktorstwo jego przybierało formę coraz bardziej świadomą i przemyślaną, tak że dziś jest niemożliwością, aby mógł „zagrać" owego ograniczonego typka, którym sam był jeszcze do niedawna.

Powyższy przykład uświadamia zresztą dokładnie, na czem polega film kollektywny, tak dziś charakterystyczny dla całej rosyjskiej produkcji. Film taki nie jest, jak sobie niektórzy błędnie wyobrażają, nieopanowanym chaosem, gdzie główną rolę gra tłum. Przeciwnie, uczucia kollektywne najistotniej i najartystyczniej można i należy oddać, demonstrując przykład indywidualny.

W cierpieniu reżyserowanej przezemnie „Matki" próbowałem pokazać los wszystkich matek kuli ziemskiej. I tu leży dalszy etap rozwoju kina. Przejście z okresu wszechwładztwa techniki na teren kameralny, gdzie cały nacisk będzie spoczywał na grze kilku zaledwie osób. „Żywy trup", nad którym ostatnio pracuję, będzie stwierdzeniem tego posunięcia się w nowym kierunku. Jeszcze bardziej typowym przykładem będzie nowy mój film „Das Leben tut wohl", w którym próbuję pokazać historję człowieka niezależnie od wszelkiej polityki, literatury czy teatru. W filmie tym nie będzie żadnych wielkich wydarzeń. Dwa ludzkie istnienia i ich miłość, a z drugiej strony nagły, bezmyślny przypadek. Katastrofy niema, jest tylko jakby gra dusz, może serc, może wspomnienie. W tym kierunku idzie w tej chwili cały wysiłek filmu rosyjskiego.

Jeśli idzie o filmy zagraniczne, to poza kapitalną „Dziewicą Orleańską", w której kreacja Falconetti jest dla mnie najwybitniejszem wydarzeniem kinowem ostatnich lat, największy wpływ na nasz rozwój artystyczny wywarły stanowczo filmy amerykańskie. Mojem zdaniem, pozorna naiwność, czy „kiczowatość" ich tematów najbardziej jest może zbliżona do codziennego życia. Tu leży jak gdyby wspólna linja produkcji amerykańskiej i rosyjskiej.

Rozwoju nie zatamuje z pewnością przejściowa moda filmu mówionego, który nigdy nie będzie miał większego zastosowania, gdyż pozbawia sztukę kinową charakteru międzynarodowego. A dla mnie, którego rażą nawet napisy, gdyż krępują w najwyższym stopniu fantazję widza, film mówiony jest specjalnie nieinteresujący. Raczej widzę w przyszłości możliwość zastosowania specjalnej muzyki szumu czy szmeru (film dźwiękowy), któraby nagłym krzykiem czy dźwiękiem podkreślała akustycznie odpowiednie momenty emocjonalne. W każdym razie nie w kierunku filmu mówionego leży przyszłość kina.

Możliwości dalszego rozwoju kina, mojem zdaniem, są dwojakie. Jedna droga — to realny i ścisły kontakt z życiem codziennem, powszedniem i tą właśnie drogą podąża naprzód współczesna produkcja rosyjska. Druga zaś droga — to tworzenie nowego, fikcyjnego świata, gdzie wszystko doczesne i materjalne podlega przeróżnym czarodziejstwom czy magjom.

W tej dziedzinie niezastąpionym mistrzem jest oczywiście Charlie Chaplin. Jego kapitalna teorja — arealności znalazła świetne uzewnętrznienie w „Półświatku paryskim" („The woman of Paris"), w filmie, który planowo i konsekwentnie odżegnywa się od wszelkiego doświadczenia nabytego w życiu realnem. Tu właśnie widzieliśmy, jeszcze przed nadejściem pociągu, jak przesunął się przez szyny cień widomy, tu zresztą każdy krajobraz jest niezwiązaną z czasem ani przestrzenią nieskończoną linją horyzontu, z wycinkiem ziemi przeciętym przez banalny słup telegraficzny. To, że ostatnio Chaplina pociągają coraz bardziej tematy historyczne, uważam za nowy etap w jego rozwoju aktorskim, ale równocześnie stwierdzić należy, że takie zboczenie z jasno obranej drogi największego bojownika o nowy film, oznacza dla sztuki kinowej niepotrzebną stratę.

Spolszczył **Miecz. Kwiatecki.**

# CO PRZYNOSI ZAGRANICA

**62.179 dolarów w ciągu tygodnia**

przyniósł nowy obraz Fairbainksa „Żelazna maska" w new-yorskim kinie „Rivolo".

**Camilla Horn nie zostaje w Hollywood.**

Jak donosi „Film Daily", zamierza podobno Camilla Horn powrócić do Niemiec, aby pracować w własnej wytwórni.

**Maurycy Chevalier w New Yorku.**

Maurice Chevalier „gwiazdor" „Folies Bergeres" i „Casino de Paris" zaangażowany został przez wytwórnię "Paramount" do filmu p. t. „Niewinność Paryża".

**Nazimowa znów filmuje.**

Alla Nazimowa, niegdyś popularna gwiazda, która przez dłuższy czas nie grała dla filmu, została zaangażowana obecnie przez wytwórnię amerykańską „Collumbia".

**Doug i Mary przed mikrofonem.**

Mary Picford i Douglas Fairbanks próbują również szczęścia w filmie mówiącym, reżyserji Sam Taylora.

**Asekurowany głos Laury.**

Głos Laury la Plante zaasekurowała wytwórnia „Universal" na 200.000 dolarów. Nawet słynne nóżki Mistinguette nie są asekurowane na większą sumę.

**15 nowych obrazów Paramountu.**

Do 15 kwietnia nakręci wytwórnia Paramount 15 filmów („talkies") mówiących.

**Nowy reżyser Glorji Swanson.**

Realizator „Anny Kareniny", Edmund Goulding, który inscenizował „partje mówione" filmu Glorji Swanson („Der Sumpf") „Bagno" (Reżyser: Erich Stroheim), będzie reżyserował nowy obraz z Glorją Swanson p. n. „Suknie".

**Katolicki Kongres Filmowy.**

W czasie od 17 do 20 czerwca b. r. odbędzie się w Monachjum międzynarodowy katolicki kongres filmowy, który organizują Dr. Ernst z Monachjum oraz dyr. Marschall i Fröhling z Kolonji.

**Lars Hanson i Lya de Putti w wytwórni „BIP".**

Znakomity aktor amerykański Lars Hanson oraz Lya de Putti zaangażowani zostali przez wytwórnię angielską „British International Pictures".





*Jackie Coogan „W obronie kobiety".* Fot. „Julfilm".

# CZŁOWIEK Z KAUCZUKU

Na palcach można policzyć wielkich komików filmu: tak znikoma jest ich liczba! Komizm w sztuce, a zwłaszcza filmowej, jest jednym z najtrudniejszych do osiągnięcia zadań. Pobudzić widza do żywiołowego śmiechu, nie posługując się sło-



*Barbara Kent*

wem, ani słownym żartem, zapomocą samej mimiki, gestów i efektów wzrokowych — to sztuka nielada.

Chaplin, tragikomiczny niedorajda, Buster Keaton, z twarzą zawsze nieruchomą jak posąg w szalonym wirze wypadków, Harold Lloyd, który do wszystkiego zabiera się ze złej strony, Reginald Denny, miły komik-sportowiec, ulubieniec młodzieży amerykańskiej — oto Wielka Czwórka komików.

A teraz do nich przyłącza się piąty, którego pierwsze filmy osiągnęły taki niebywały sukces, że dziś nazywa się go królem humoru. To Glenn Tryon, niedawno ,,odkryty" przez Carla Laemmle, ma w amerykańskiej prasie, która na samym początku jego karjery dała mu przydomek ,,Człowiek z kauczuku", całą kolekcję entuzjastycznych recenzyj, stawiających go na jednym poziomie z Haroldem Lloydem. Jest to zupełnie nowy typ komika w filmie. Ma on w sobie jakąś dziwną świeżość młodzieńczą, coś, co porywa, i nietylko w filmie, ale i w życiu swemi nieszkodliwemi i nawskroś zdrowemi konceptami obdarza wszystkich. Glenn kocha swe dowcipy! O karjerze swej opowiada:

,,Początki mej karjery mogę porównać do pościgu człowieka za kapeluszem, który zerwano z głowy. Ukończywszy wyższą szkołę postanowiłem pojechać do Nowego Jorku i wstąpić na scenę. Byłem ambitny i chciałem za wszelką cenę utrzymywać się z własnej pracy. Odrzuciłem więc pomoc ojca i ruszyłem w drogę, mając przy sobie tylko tyle pieniędzy ile wystarczyło na podróż do Pensylwanji. Tam dostałem zajęcie w hucie stalowej i zdobyłem pieniądze na dalszą podróż do Nowego Jorku. Tam zostałem pomocnikiem pewnego magika szarlatana, który produkował się w jakimś wodewilu. Od niego to właśnie nauczyłem się wszystkich niebywałych kawałów, jakie płatam ludziom dzisiaj na ekranie. Następnie zostałem żonglerem w wędrownej trupie ,,Maytime", przytem partja moja polegała na kilkuminutowym występie w pierwszym akcie, przez resztę przedstawienia byłem na scenie nieobecny. Korzystałem więc z czasu, jak mogłem. Pilnowałem waliz i kufrów, zawierających nieruchomości naszej trupy, odbierałem je na stacji, przywoziłem do teatru i z powrotem odwoziłem na stację. W każdem mieście powtarzało się to samo. Prócz tego wykonywałem role statystyczne, byłem jednocześnie pomocnikiem dekoratora, mechanika i dyrektora, a po przedstawieniu sprzedawałem książeczki z popularnemi piosenkami. Podczas antraktów wykonywałem sztuki magiczne i sprzedawałem cukierki. Poślubiłem najcudowniejszą blondyneczkę, jaką zna Ameryka.

— ,,Tak", przerywa urocza blondynka, żona Glenna, ,,pozwolę sobie zacytować tu pewien szczegół. Dawniej w Nowym Jorku, Glenn stale nalegał, abym kładła się spać o godzinie 11-ej, twierdząc, że podniesie to moją urodę. Po ślubie przyznał mi się, że o tej właśnie porze musiał być w Columbus Circle, gdzie praco-



*Glenn Tryon*

wał, jako kucharz w nocnej restauracji, a ja głupia myślałam, że naprawdę zależy mu na tem, żebym wyglądała ładnie..."

To koczownicze życie Glenna trwało dopóki poznał się na nim Carl Laemmle i zakontraktował go do wytwórni Universal. Wszechstronnie utalentowany ten aktor ukaże się u nas w całym szeregu filmów, jak: ,,Samotni", gdzie obok niego występuje urocza Barbara Kent, ,,Ta, albo żadna", z Marion Nixon i Raymondem Keanem oraz słynny ,,Broadway", osnuty na tle głośnej sztuki teatralnej.

# ŻARÓWKI KINOWE

Źródła światła, jakie stosowano do projekcji kinematograficznej, mają już swoją historję.

Dawniej używano do projekcji światła gazowego, zwłaszcza światła wapiennego (światło Drummonde'a); ten ostatni rodzaj światła stosowano jeszcze niedawno w tych miejscowościach, w których nie było elektryczności.

Obecnie najbardziej rozpowszechnionem źródłem światła w projekcji kinowej jest lampa łukowa z tego względu, że posiada ona bardzo duże natężenie światła.

Przy obecnym stanie elektrotechniki zakładanie odpowiednich instalacyj, składających się z motoru i z dynamomaszyny jest całkowicie możliwe, to też większe kinematografy prowincjonalne posiadają już własne elektrownie do zasilania lamp łukowych prądem elektrycznym.

Lampa łukowa, pomimo szerokiego stosowania jej, daleka jest od ideału. Przedewszystkiem wymaga ona ciągłego nadzoru; żarzący się krater w węglu lampy łukowej powinien znajdować się zawsze na jednakowem miejscu za kondensatorem, aby rozproszenie światła było równomierne. Dlatego też nad lampą łukową należy stale czuwać, ciągle regulować i zmieniać węgle.

Ponadto niezbyt przyjemnym skutkiem stosowania lampy łukowej jest wydzielanie się podczas żarzenia lampy gazów i cząsteczek pyłu węglowego, które zatruwają powietrze w kabinie.

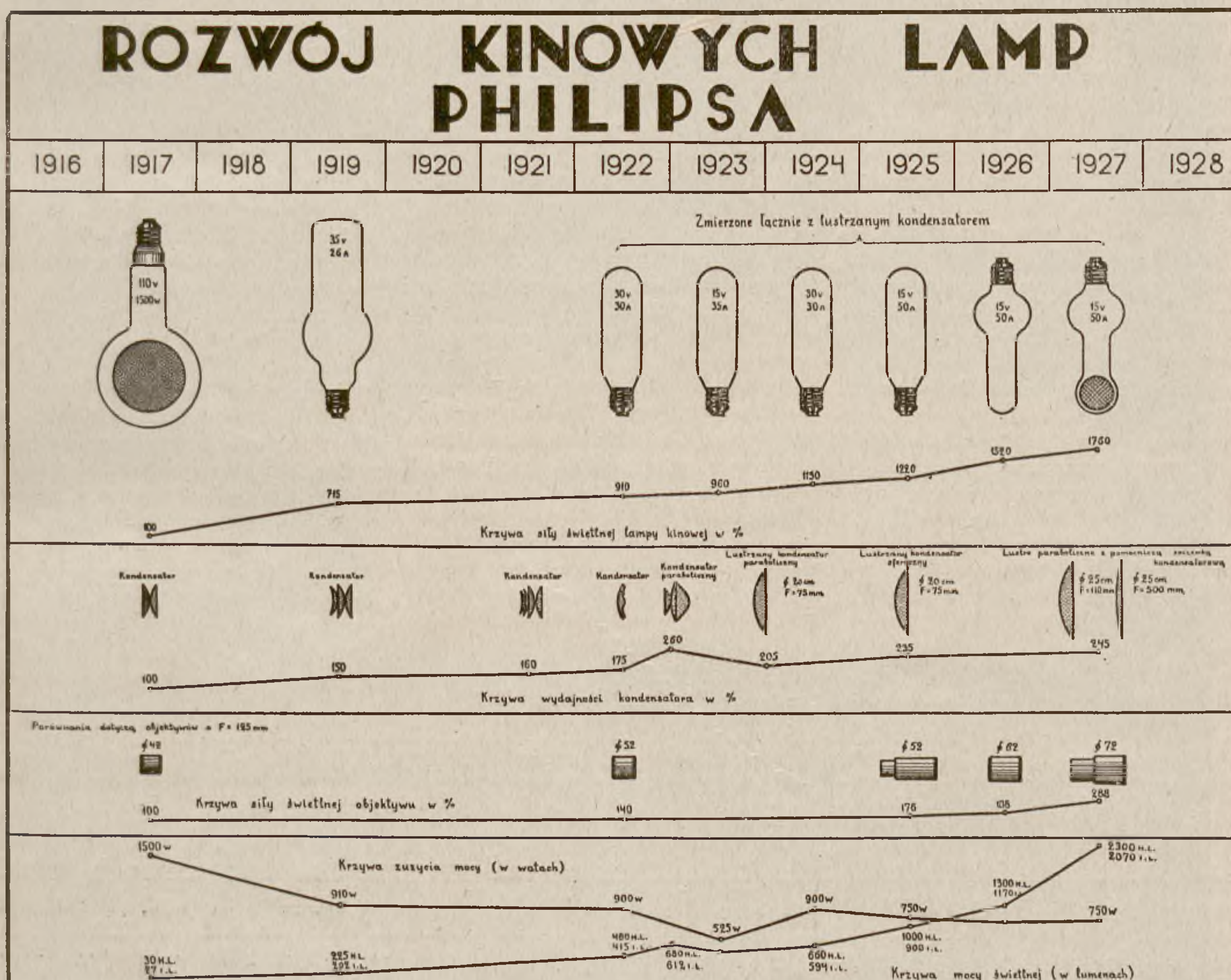
Wobec tych wszystkich niedogodności, które przedstawia sobą stosowanie lampy łukowej, nasuwa się samorzutnie myśl, że idealnem źródłem światła do projekcji kinowej byłaby żarówka elektryczna, nie wymagająca żadnej regulacji, dająca światło zupełnie równomierne, gdyby posiadała dostateczną siłę światła.

Wówczas, gdy jedynym znanym rodzajem żarówek były lampy próżniowe, osiągnięcie dużej siły światła było niemożliwe. Wkrótce potem, gdy wynalezione zostały lampy napełnione gazem, rozpoczęto próby w kierunku powiększenia siły świetlnej żarówek.

Duże rezultaty osiągnięto dzięki umieszczeniu w lampie spiralnie skręconego drucika. Następnym etapem w ulepszeniu lampy o dużej światłosile (lampy kinowej) było zmniejszenie objętości balonika.

Wten sposób powstała wreszcie żarówka projekcyjna, która w ciągu lat przechodziła przez wiele zmian i ulepszeń zarówno pod względem konstrukcyjnym (kształt i objętość balonika), jak i pod względem rodzaju stosowanego materjału (przeróżne stopy metali kolejno próbowane jako materjał na włókno żarzenia).

Balonik szklany używanej obecnie żarówki kinowej ma kształt rurki, dzięki czemu możemy go znacznie przybliżyć do kondensatora i jak najlepiej wykorzystać siłę światła, ulepszone włókno żarzenia pozwoliło na



zmniejszenie napięcia prądu, a dzięki zmniejszonym rozmiarom lampy uzyskano wzmożenie natężenia światła. Ponadto żarówka kinowa jest w porównaniu z lampą łukową niezwykle ekonomiczna.

Załączony rysunek przedstawia chronologicznie rozwój lamp kinowych Philipsa.

Jak widzimy, przekrój szklanego balonika coraz bardziej się zmniejsza, zaś napięcie, wynoszące z początku 36 V. zmniejsza się do 30 V. a wreszcie do 15 V. Poszczególne wykresy wskazują nam, jak wielkie postępy osiągnięto dzięki tym zmianom.

Początkowo lamp kinowych używano jedynie do projekcji przezroczy, do silniejszych projekcji ciągle jeszcze używano lampy łukowej.

Prawdą jest, że jeśli chodzi o natężenie światła, żarówka kinowa ustępuje w pewnym stopniu lampie łukowej, jednak zalety żarówki kinowej w stosunku do zalet lampy łukowej są tak znaczne, że stosowanie tych żarówek przybiera coraz szersze rozmiary.

Podane wykresy przedstawiają ulepszenia dokonane w objektywach i kondensatorach. Ostatni wykres jest zestawieniem poprzednich i wskazuje o ile zwiększyła się siła światła, rzucanego na ekran przez stosowanie najnowszej lampy projekcyjnej i ostatnich ulepszeń w dziedzinie optyki w porównaniu z siłą światła pierwszej żarówki kinowej i stosowanych wówczas urządzeń optycznych.

Najnowsza żarówka kinowa daje strumień światła o sile 2100 lumenów. Światło to jest tak silne, że niejednokrotnie przewyższa normalną siłę światła, konieczną dla projekcji w kinach średniej wielkości. Zaznaczamy, że żarówki kinowe dają dobre rezultaty tylko wówczas, gdy stosowane są w aparacie wyposażonym w najnowsze, a więc najlepsze urządzenia optyczne. Jeśli lampa kinowa nie wyparła jeszcze wszędzie lampy łukowej, to jedynie dlatego, że próby dokonywane były dotąd wyłącznie z lampami i z aparatami starych typów.

Nowoczesna lampa kinowa Philipsa pod względem technicznym i ekonomicznym osiągnęła ostatecznie pierwsze miejsce wśród wszystkich znanych źródeł światła dla projekcji kinowych.

**H. S.**

# Z KOSMETYKI

Poniżej zamieszczamy uwagi p. Heleny Brzezińskiej, kierowniczki działu kosmetycznego w znanym Instytucie Kosmetyczno-Lekarskim **Izis.**

Dość często w praktyce mojej w Warszawie spotykam się z naróżnorodniejszemi żądaniami. Są panie, które proszą o natychmiastowe usunięcie zmarszczek, piegów, lub rozszerzonych porów, ale to tak na jednem posiedzeniu i dziwią się, kiedy im mówię, że dolegliwości takie wymagają dłuższej kuracji. Inne znów, które prawdopodobnie tylko słyszały o zakładach kosmetycznych i wypadkiem znalazły się w naszym zakładzie, z nieufnością mówią o zabiegach kosmetycznych, przebąkując niewyraźnie, że masaż podobno rozciąga skórę i że wygląda się dobrze tylko w tym dniu, kiedy masaż był robiony.

Rozmowy te dosadnie stwierdzają, iż większość pacjentek naszych zupełnie się nie orjentuje w tych sprawach, i nic w tem dziwnego, gdyż racjonalna kosmetyka w Polsce stawia dopiero, że się tak wyrażę, pierwsze kroki, a pod nazwą kosmetyka panie zazwyczaj rozumieją tylko upiększanie twarzy, nie zdając sobie sprawy z tego, że wady i dolegliwości cery należy tak samo leczyć, i to nieraz dość długo, jak i inne choroby, a nie pokrywać twarzy szminkami.

Kosmetyka lekarska, jako dział medycyny, nie robi odrazu cudów, ale po postawieniu diagnozy, leczy każdą dolegliwość, czy to będą zmarszczki, piegi, pryszcze, rozszerzone pory, zbędne owłosienie, lub słabe owłosienie. Stąd wniosek, że bez lekarza specjalisty nie może być mowy o jakichkolwiek zabiegach kosmetycznych, bo nikt nam nie daje rękojmi, że zabiegi te będą wykonane według wymagań nauki, a tem samem celowo i dobrze. Weźmy jako przykład taki wypadek. Pacjentka z lekkim trądzikiem (acue) który na pierwszy rzut oka bardzo mało jest widoczny, miała zrobiony masaż. Ponieważ trądzik jest chorobą infekcyjną, więc przez masaż bakterje zostały rozniesione po całej twarzy i pacjentka zamiast pozbycia się lokalnej dolegliwości, nabawiła się kłopotu z leczeniem całej twarzy. Tak rzecz wygląda, jeżeli zrobiony był masaż ręczny, ale jeżeli zastosowano w tym wypadku, tak zwany masaż elektryczny, to jest wibro-masaż, to cały szereg pacjentek leczonych później tym samym aparatem, może się zarazić, gdyż odkażenie (sterylizowanie) gumy jest bardzo trudne. Ten ostatni rodzaj masażu twarzy, jako szkodliwy (on to właśnie rozciąga skórę), zagranicą już dawno został zarzucony, ale u nas właściwie dopiero się rozwija i to szczególniej po fryzjerniach.

Czy można się wobec tego dziwić, że pacjentki po zabiegach niefachowo wykonanych, które im zaszkodziły, a w najlepszym razie żadnych dodatnich rezultatów nie dały, odnoszą się do zabiegów kosmetycznych z brakiem zaufania.

Zagranicą, szczególniej w Ameryce, kosmetyka lekarska znajduje zrozumienie u szerszego ogółu, ale tam oddawna istnieją w uniwersytetach katedry kosmetyki, jako specjalnego działu medycyny, a młodzi studenci mają możność słuchania wybitnych profesorów, a w klinikach studjowania i wykonywania zabiegów. Chcę tu również zaznaczyć, że Francja, posiadając wybitnych profesorów z dziedziny kosmetyki, posiada przedewszystkiem bardzo dużo wykwintnych, luksusowo urządzonych tak zwanych Institut"ów de Beaute, które z racjonalną kosmetyką lekarską nie mają nic wspólnego i traktują ją z punktu widzenia upiększania twarzy. Te to właśnie Intitut'y de Beaute nadają w tej dziedzinie ton u nas.

W następnym artykule pomówimy o zabiegach kosmetycznych.

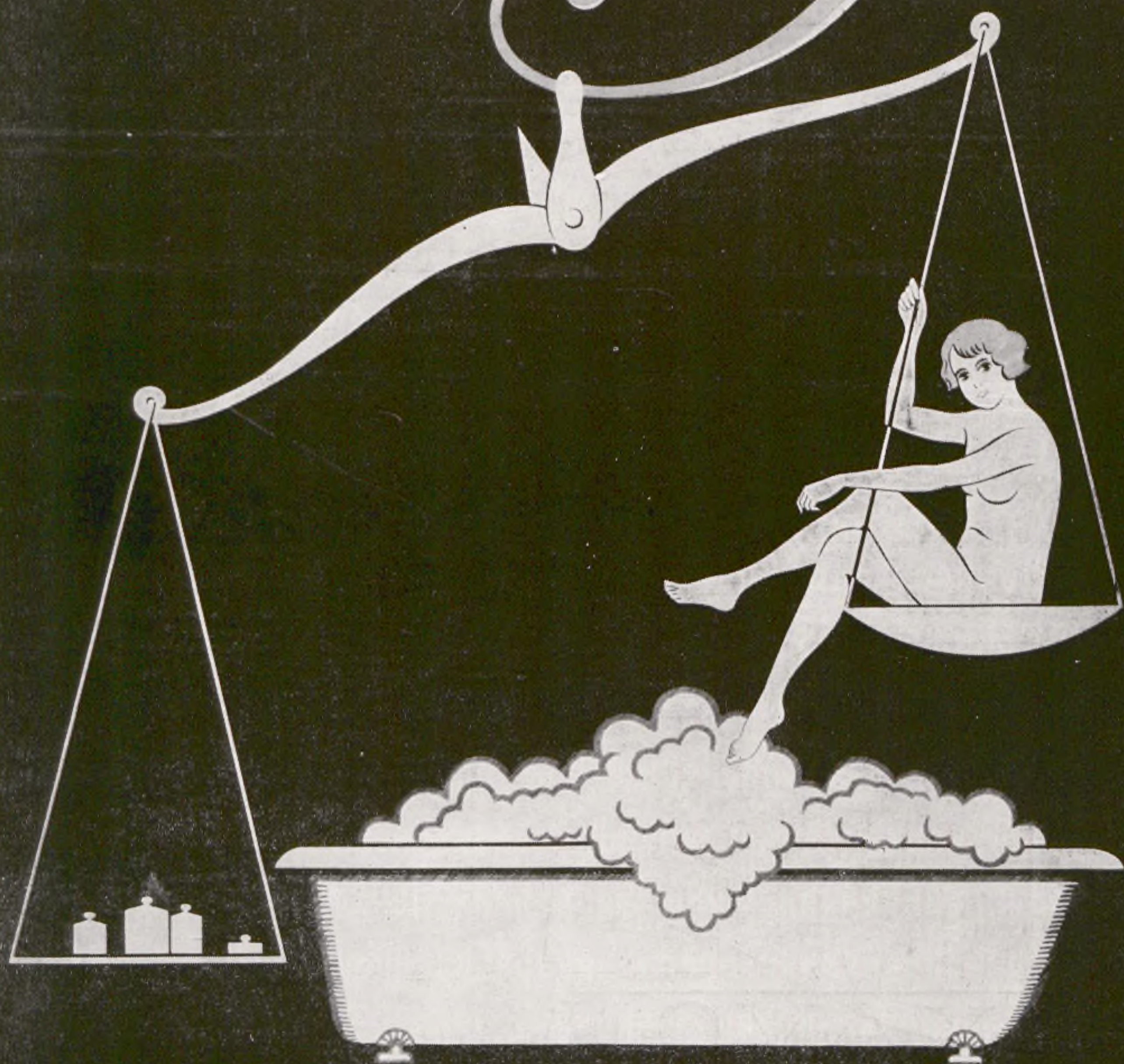
**Helena Brzezińska.**

Odpowiedzi od Redakcji ukażą się w następnym numerze „Kino-Teatru".


| | | |
|---|---|---|
| Ceny ogłoszeń: Okładka zł 600.—<br>1/1 strona „ 350.—<br>1/2 strony „ 200.—<br>1/4 strony „ 125.— | Konto P. K. O. 18788. | Warunki prenumeraty: Kwart. 5.—<br>Półr. 9.50<br>Roczn. 18.—<br>wraz z przesyłką pocztową. Zagran. drożej o 100% |

Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG** Wydawca: **Spółka Wyd. „KINO-TEATR"**

Klisze wykonała firma „Cynkograf", Warszawa, Leszno 28. Tel. 320-36. Druk. „SPÓŁDRUK", Warszawa, Długa 26. Tel. 260-19.




Znakomita szwedzka kąpiel pieniąca „Osmos” cudowny i prosty sposób zeszczuplenia i zachowania linji. W każdej wannie w domu można przygotować kąpiel pieniącą Peng.



*Zadawałam sobie wiele trudu, aby główka moja była puszysta i piękna w linji — wszystko bezskutecznie.*

*Dopiero przez regularne pielęgnowanie głowy*

**PIXAVONEM**

*osiągnęłam upragniony cel:*

*Główka moja podoba się — podobam się.*

# PIXAVON




**PIXAVON—SHAMPON DO WŁOSÓW JEST DO NABYCIA WE WSZYSTKICH SKŁADACH KOSMETYCZNYCH.**

*Drukarnia „SPÓŁDRUK", Warszawa, Długa 26, tel. 260-19.*